VERMISCHTE SCHRIFTEN

Friedrich Spielhagen, Homer, Octave Feuillet, ...

633.1
S7551

Digitized by Google

Digitized by Google

Vermischte Schriften.

Erster Band.

Digitized by Google

Digitized by Google

Vermischte Schriften

von

Friedrich Spielhagen.

„Du kommst nicht in's Ideen-Land!"
So bin ich doch am Ufer bekannt.
Wer die Inseln nicht zu erobern glaubt,
Dem ist Ankerwerfen doch wohl erlaubt.
Goethe.

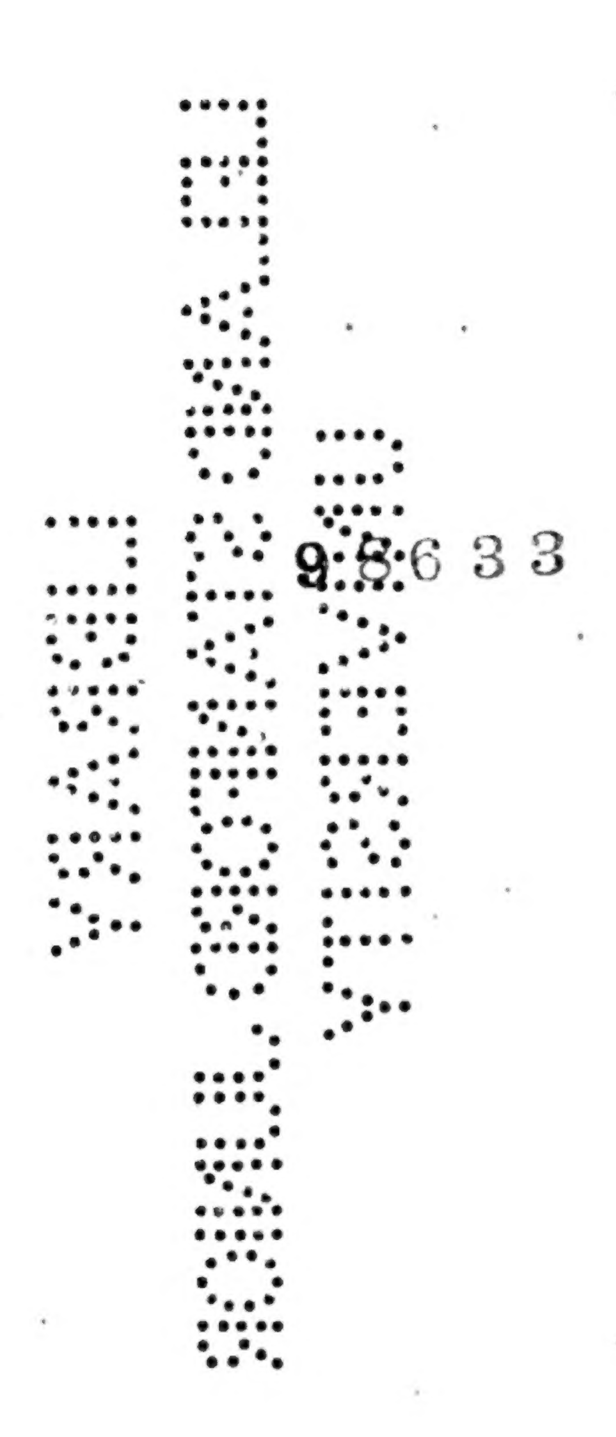
Erster Band.

Zweite Auflage.

Das Recht der Uebersetzung dieses Werkes in fremde Sprachen hat sich der Verfasser vorbehalten.

Berlin, 1868.
Druck und Verlag von Otto Janke.

Digitized by Google


98633

Digitized by Google

Inhalt.

	Seite.
Vorwort.	
Drei Vorlesungen über Goethe.	
1. Goethe als Lyriker	1
2. Goethe als Dramatiker	41
3. Goethe als Epiker	98
Der Humor, eine Uebergangsstufe	141
Ueber Objectivetät im Roman	174
Octave Feuillet	198
Die Liebe. Von J. Michelet	235
Amerikanische Lyrik	259
W. C. Bryant	276
Edgar Allan Poe	296

Digitized by Google

Digitized by Google

Vorwort.

Indem ich diesen ersten Band meiner „Vermischten Schriften“ dem Publikum übergebe, schmeichle ich mir keineswegs, damit „einem tiefgefühlten Bedürfnisse“ abzuhelfen. Was ich meinen Lesern vorläufig biete, sind ästhetische Versuche, wie sie Jeder, der sich mit der Poesie praktisch beschäftigt, anstellt, um sich über die Principien und die Mittel der Kunst klar zu werden. Ich weiß sehr wohl: daß in dem theoretischen Theil dieser Abhandlungen wenig enthalten ist, was man nicht in den Werken der Aesthetiker von Fach mit einer ganz anderen Gelehrsamkeit, als über die ich gebieten kann, dargestellt fände; auch bin ich keineswegs sicher, in der Anwendung der theoretischen Sätze auf den praktischen Fall immer das Rechte getroffen zu haben; ja, ich mache mich darauf gefaßt, den ersten Vers des Goethe'schen Spruches, den ich als Motto auf das Titelblatt dieses Bandes gesetzt habe, in allen möglichen Tonarten und Stimmlagen vom zartesten Sopran bis zum gröbsten Baß vorgesungen zu bekommen; — dennoch gebe ich mich der Hoffnung hin, daß diese Aufsätze mit allen ihren Fehlern ihre Bestimmung nicht ganz verfehlen.

Diese ist nämlich keine andere, als den Leser anzuregen, sich die Fragen, die hier erörtert werden, selbst zu beantworten. Vielleicht daß ich dadurch — und wäre es auch auf meine Kosten — ein wenig dazu beitrage, der gedankenlosen, frivolen Beschäftigung mit der Literatur, die in dem Publikum immer mehr einzureißen droht, eine ernstere und würdigere Richtung zu geben. Nach dieser Seite hin thut die Kritik, wie sie in den Tageblättern und selbst zum Theil in den literarischen

Journalen — ehrenvolle Ausnahmen natürlich abgerechnet — heut zu Tage getrieben wird, leider allzu wenig. Den Kritikern fehlt es zum Theil an der rechten philosophischen Einsicht in das Wesen der Kunst, vor allem aber an der rechten Liebe, ohne die in diesen, wie in allen übrigen Dingen, nun ein für alle Mal nichts Ersprießliches gethan werden kann; von der Bestechlichkeit und Parteilichkeit des Urtheils — diesem Fluch der Camaraderie — nicht weiter zu reden. Was jenes erste Erforderniß einer fruchtbaren Kritik betrifft, so bin ich, wie gesagt, weit entfernt, mir dasselbe zu vindiziren; das Zeugniß aber, daß ich jene Lieblosigkeit, die sich der Mängel und Fehler freut, weil sie ihren Witz an denselben leuchten lassen kann vor den Leuten, nicht theile, und mich in meinen Urtheilen weder von persönlicher Mißgunst noch von Liebedienerei leiten lasse, hoffe ich mir redlich zu verdienen. Allerdings bietet sich mir in diesem ersten Bande dazu wenig Gelegenheit; desto mehr in den folgenden Bänden, wo ich vielfach von Mitlebenden und Mitstrebenden zu reden habe.

Was nun den Inhalt sowohl dieses Bandes als auch der folgenden betrifft, so wolle man sich durch die Buntheit desselben nicht abschrecken lassen. Diese Aufsätze sind, wie sich Jeder leicht denken kann, nicht zu dem Zwecke geschrieben, zusammen ein organisches Ganze darzustellen, sondern finden sich hier zusammen, wie Brüder, die nach allen Seiten in die Welt hinauszogen, sich gelegentlich im Vaterhause zusammenfinden. Die Aufsätze sind natürlich auch von sehr verschiedenen Daten. Nichts desto weniger meine ich von ihnen sagen zu können, was der Pfarrer von Wakefield von seinen Kindern sagte: Eine Familienähnlichkeit haben sie alle. Was ihre Mängel und etwaigen Verdienste sonst betrifft, so mögen das die freundlichen Leser unter sich ausmachen.

Berlin, im März 1864.

Friedrich Spielhagen.

Drei Vorlesungen über Goethe.

I. Goethe als Lyriker.

Der größte Dichter der Deutschen hat in Beziehung der Theilnahme, welche die Zeitgenossen seinem Leben schenkten, das entgegengesetzte Schicksal von dem größten Dichter der Briten gehabt. Was wir aus dem Leben William Shakspeare's wissen, durch Documente beglaubigt wissen, läßt sich bequem auf eine halbe Quartseite bringen, Goethe's Leben dagegen ist uns bekannt, wie das keines andern Heroen alter oder neuer Zeit. Er selbst hat durch sorgfältige Aufzeichnungen in Tagebüchern, durch die ausführliche Beschreibung seines Lebens bis zu seiner Uebersiedelung nach Weimar, durch unzählige Reise- und andere Briefe absichtlich und unabsichtlich das Mögliche gethan,

um eine Tagesklarheit über sein Erdenwallen zu breiten; und wo er noch etwa ein Dunkel gelassen hat, da ist die Gnomenschaar seiner Commentatoren und Biographen mit ihren Lichtern und Lichtlein eifrig bis in die verborgensten Winkel und Ecken gekrochen, und haben Heureka! gerufen, wenn sie ein vergilbtes Blättlein fanden, auf welches der große Mann geschrieben hatte, daß er sich an dem und dem Tage recht wohl befunden, oder an einem andern Cremor tartari einzunehmen genöthigt gewesen sei. Das Leben Goethe's ist eine Wissenschaft geworden mit einem sehr weitschichtigen gelehrten Apparat. Fast muß man sich wundern, daß die Universitäten noch nicht Lehrstühle für diese Disciplin errichtet haben und Goethe-Doctoren promoviren, wie doctores utriusque juris.

Diese intensive, ja fast leidenschaftliche Theilnahme hat natürlich, wie so ziemlich Alles auf der Welt, ihren guten Grund, ja wol der Gründe mehre. Einmal ist es die hohe, kaum hoch genug zu schätzende Bedeutung des Dichters für die deutsche Bildung und somit für die Cultur der Menschheit, die jede Extravaganz nach dieser Seite verzeihlich erscheinen läßt; sodann der Umstand, daß Goethe in einem überaus schreibseligen Jahrhundert gelebt hat, das sich in Briefen und anderen individuellen Aeußerungen gar nicht

genug thun konnte; drittens daß er in Deutschland gelebt hat, d. h. in einer Nation, die von Alters her einen besonders starken Accent auf das Privatleben legte, und — zumal in jener Periode der politischen Stagnation — nicht zufrieden war, als bis sie ihre Helden glücklich in Schlafrock und Pantoffeln sah; viertens, daß der Dichter mit dem letzten Drittel seines Lebens in eine Zeit des ausgeprägtesten literarischen Epigonenthums hineinragt, wo die bauenden Könige den fleißigen Kärrnern den Platz geräumt hatten; fünftens, weil das Leben dieses Lieblings der Götter in seinem herrlichen Verlauf, der an einen gewaltigen Strom gemahnt, welcher von der Höhe des Gebirges herab unermeßliche Breiten fruchtbarsten Landes durchströmt, um still und groß im ew'gen Meere zu verfluthen — weil, sage ich, die Geschichte dieses Lebens von einer zauberhaften Anziehungskraft ist, der sich Niemand so leicht entzieht. Ist ihm doch, was er mit vollstem Bewußtsein schon in seiner Jugend erstrebte, nämlich: sich nach allen Seiten harmonisch zu entfalten, oder, wie er es selbst einmal ausdrückt, „auf der gegebenen Basis die Pyramide seiner Existenz zur möglichsten Höhe zu gipfeln," durch die Gunst der Himmlischen in seltener Weise gelungen; liest sich sein Leben doch wie der köstlichste Roman;

ist es doch wahrlich, als ob die Natur, unbefriedigt über die nothgedrungene Mangelhaftigkeit ihrer Gebilde, es darauf angelegt habe, in diesem Manne einmal einen vollkommenen Menschen zu schaffen, zum Trost und zur Freude des übrigen Geschlechtes! Ja, es ist unleugbar, daß unsere Nation, die in dem Bewußtsein der Mangelhaftigkeit ihrer Existenz im Ganzen und Großen so schwer trägt, die Sache gerade von diesem Gesichtspunkte faßte, und sich an der Schönheit dieses Lebens lange Zeit getröstet hat über die Misère seiner Zustände; oder auch — in energischeren Charakteren — in diesem schönen ausgerundeten Leben mindestens ein Prototyp der Existenz sah, zu der sie, wenn es ihr gelingt, sich zur Freiheit durchzukämpfen — und das wird und muß ihr gelingen — doch noch einmal vor allen Völkern der Welt berufen ist.

Aber außer diesen allgemeinen Gründen hat die Gemeinde der Goethebekenner noch einen ganz speciellen, auf den sie sich jedesmal berufen, sobald jemand wagt, ihnen zu verdenken, daß sie das Leben ihres Heiligen zum Gegenstand eines besonderen Cultus machen. Sie behaupten nämlich, daß, so locker auch bei andern Dichtern das Verhältniß sein möge, in welchem ihr Leben und ihre Werke stehen, bei Goethe

gerade das Umgekehrte stattfinde, also daß die Geschichte seines Lebens der nothwendige Commentar seiner Dichtungen sei, ja daß diese ohne jene entweder gar nicht, oder doch nur halb verstanden werden könnten. Sie berufen sich dabei auf verschiedene dahin gehende Aeußerungen des Dichters, der seine Poesien einmal eine Generalbeichte, seine Gedichte ein andermal ohne Ausnahme Gelegenheitsgedichte nennt, und in Dichtung und Wahrheit ausdrücklich erklärt, „daß er schon in Leipzig eine Richtung eingeschlagen habe, von der er sein ganzes Leben nicht abweichen konnte, nämlich dasjenige, was ihr erfreute oder quälte, in ein Bild, ein Gedicht zu verwandeln, und darüber mit sich selbst abzuschließen, um sowohl seine Begriffe von den äußern Dingen zu berichtigen, als sich im Innern deshalb zu beruhigen."

Nun fällt es mir durchaus nicht ein, die enge und ununterbrochene Verbindung, welche nicht blos bei Goethe, sondern bei jedem echten Dichter zwischen seinem Leben und seinen Werken hinüber und herüber geheimnißvoll schafft und webt, in Abrede zu stellen; ja ich bin, je tiefer ich von der goldigen Echtheit und der elementarischen Unmittelbarkeit des Goethe'schen Genius überzeugt bin, um so mehr geneigt die Innigkeit jener Beziehung so hoch als nur irgend möglich

anzuschlagen — nichts destoweniger möchte ich rathen, jene Aeußerungen Goethe's nicht allzuwörtlich zu nehmen, möchte es um so mehr rathen, als dieselben nur zu sehr dazu angethan sind, einer im Publikum sehr verbreiteten, aber der Würde der Kunst keineswegs vortheilhaften Ansicht von dem Wesen der poetischen Thätigkeit das Wort zu reden.

Die Ansicht, von der ich spreche, ist die, daß des Dichters Geschäft im Ganzen und Großen in einer möglichst treuen Copie der Wirklichkeit bestehe, wobei man denn allerdings zugiebt, daß dies Copiren nicht sowohl ein Abschreiben Wort für Wort, sondern vielmehr ein vorsichtiges Auswählen der interessantesten Momente und eine geschickt-geistreiche Verbindung dieser einzelnen interessanten Momente sei. Nichts in der Welt kann falscher sein als diese Annahme. Allerdings kann der Dichter eine möglichst scharfe Beobachtung des wirklichen Lebens nicht nur nicht entbehren, sondern es läßt sich füglich behaupten, daß seine Gebilde in dem Maße lebensvoll sein werden, als diese Beobachtung scharf und vielseitig war; aber der schärffste Beobachter kann darum doch der prosaischste Mensch von der Welt sein. Denn erst dann, wenn diese Vorarbeit der Beobachtung vollständig abgethan ist, beginnt die eigentliche dichterische Thätigkeit; dann muß

erst der ganze Rohstoff der Erfahrung in dem Feuer der Phantasie eingeschmolzen und geläutert und immer wieder geläutert werden, bis er würdig ist, in die dichterische Form zu fließen. Die Metamorphose, die auf diese Weise mit dem Rohstoff der Erfahrung vor sich gegangen ist, kann sich der Laie kaum groß genug denken. Die Idee — oder um mich eines weniger philosophischen Kunstausdruckes zu bedienen — die Seele des Kunstwerks ist schlechterdings allmächtig; sie schafft nicht nur die Form im weitesten Sinne; sie bedingt nicht nur die Ausdehnung, Eintheilung u. s. w., sondern sie läßt auch nicht ein Atom des Erfahrungsstoffes zu, das sie nicht im Moment der Assimiliation mit ihrer souveränen Gewalt ergriffe und so oder so nach den Umständen modificirte.

Jene realistische und — wie wir sahen — auf einer tiefen Verkennung des Wesens der Dichtkunst basirende Neigung des Publikums heftet sich nun natürlich in dem Maße, als die Bedeutung des Dichters wächst, an seine Person und seine persönlichen Erlebnisse. Das würde ja nun insoweit seine volle Berechtigung haben, und auch ganz lehrreich und interessant sein, wenn man sich dabei begnügen wollte, überall nachzuweisen, wie der Dichter den Rohstoff seiner individuellen Erfahrung verbraucht und ver=

werthet hat; aber dieses Spüren ist ganz kindisch und zwecklos, wenn man auf solche Weise die Dichtung selbst erklären zu können meint; ja es ist unbedingt schädlich, indem durch dies fortwährende Schielen von dem Kunstwerk auf den Künstler und von diesem auf jenes der rechte Blick getrübt, und jene andachtsvolle, voraussetzungs- und interesselose Begeisterung, ohne welche man einem Kunstwerk nun ein für allemal nicht beikommt, geradezu vernichtet wird. Ich kann deshalb nicht umhin, anzunehmen, daß die fast totale Unkenntniß, in welcher wir uns über Shakspeare's Leben befinden, der ruhig-objectiven Auffassung und dem gründlichen Studium der Werke dieses Dichters nur vortheilhaft gewesen ist; und ich bin umgekehrt ketzerisch genug, anzunehmen, daß unsere allzu detaillirte Kenntniß von Goethe's Leben dem Verständniß des Dichters — ich will nicht sagen geschadet — aber sicher nicht im Verhältniß mit der aufgewandten Mühe genützt hat. Wir wollen uns daher hier ausschließlich mit Goethe dem Künstler beschäftigen, wobei es denn allerdings, um die richtigen Standpunkte für unsere ästhetische Betrachtungsweise zu gewinnen, nöthig sein wird, von Zeit zu Zeit Excurse in das so überaus ergiebige und von den Laien doch so wenig gekannte Gebiet der Kunstphilosophie zu machen.

„Es giebt", sagt Goethe in seinen Noten zum Westöstlichen Divan, „nur drei ächte Naturformen der Poesie: die klar erzählende, die enthusiastisch aufgeregte und die persönlich handelnde: Epos, Lyrik und Drama." — Nun ist jedes dichterische Individuum, in Folge der eigenthümlichen Mischung seiner intellectuellen Kräfte, von vorn herein mehr zu dieser oder jener Art der Dichtung disponirt. Ja, es giebt ganze Völker, welche vorzugsweise diese oder jene Dichtungsart cultiviren, und in den einzelnen Völkern Perioden, wo diese oder jene Form vorzugsweise im Schwunge war. Wiederum giebt es dichterische Individuen, die sich mit Leichtigkeit aus einer Form in die andere werfen, wie denn dasselbe bei ganzen Völkern stattfindet. Dies Alles ist natürlich nicht von ungefähr, sondern beruht, wie wir sehen werden, auf tiefen physiologisch-psychologisch-historischen Gründen. Vorläufig müssen wir uns begnügen, zu constatiren, daß das dichterische Ingenium verschieden gestimmt sein kann, und da die Phantasie das Organon oder Werkzeug des dichterischen Ingeniums ist, werden wir auch wohl von einer verschieden gestimmten Phantasie, also etwa von einer lyrischen, dramatischen, epischen Phantasie sprechen dürfen.

Nun aber sahen wir schon vorhin, daß jeder poetische

Stoff sich mit Nothwendigkeit seine Form schaffe; daß die letztere, wie schon ihr Name sagt, nur das Gefäß ist, welches ganz von dem Inhalt erfüllt und bedingt ist. Sie wissen ohne weiteres, daß ich hier von lyrischen, dramatischen, epischen Stoffen spreche.

Das specifisch gestimmte dichterische Ingenium auf der einen und der bestimmte, nach einer bestimmten Gestalt oder Form verlangende dichterische Stoff auf der andern Seite — sind also die beiden Momente, die zusammentreten müssen, damit aus ihrer Vereinigung, das Dritte: das Kunstwerk hervorgehe.

Es liegt auf der Hand und bedarf keines Beweises, daß nach dem Gesetze der Wahlverwandtschaft das so oder so gestimmte dichterische Ingenium sich den ihm homogenen Stoff wählen, und ebenso daß der Dichter, in dem Maße, als der gewählte Stoff seiner individuellen Dichternatur gut oder schlecht entspricht, denselben gut oder schlecht verarbeiten wird.

Wenn wir diese Sätze auf Goethe anwenden, so scheinen dieselben im ersten Augenblick für eine tiefere Einsicht in das Wesen seiner Kunst wenig ergiebig zu sein. Er hat sich seine ganze lange dichterische Laufbahn hindurch aller drei Hauptformen der Poesie wechselweise bedient, so daß sich verhältnißmäßig seine Leistungen auf allen drei Gebieten quantitativ die

Wage halten. Sollen wir also zu einem wirklichen Erkenntniß der feinen Mischung seines wunderbaren Genies gelangen, so werden wir die Qualität seiner Leistungen auf den verschiedenen Gebieten analysiren müssen.

Beginnen wir mit der Lyrik, als derjenigen Dichtungsart, welche man ihrem ganzen Wesen nach wohl die primitive, die uranfängliche nennen kann.

Nicht blos bei den Individuen, sondern auch bei den Völkern. Homer erwähnt Päane, Siegeslieder, die auf ein unendliches Alter zurückdeuten; Tacitus spricht von Gesängen, welche die Germanen beim Angriff angestimmt haben sollen. Es existirt kaum ein Volk, welches so ungebildet wäre, daß sich nicht Spuren lyrischer Poesien bei ihm nachweisen ließen, und was die Individuen betrifft, so ist es ja ein bekanntes Wort, daß jeder nur einigermaßen geistreiche Mensch einmal in seinem Leben Verse gemacht habe — einen Satz, den ich durchaus nicht unterschreiben möchte, der aber unter andern einem der geistreichsten Schriftsteller, dem Satyriker Lichtenberg, so imponirte, daß er sich im gereiften Alter zu einigen unbedeutenden Verslein verleiten ließ. So viel steht freilich fest, daß viele gute Menschen, die man in späteren Jahren beinahe beleidigen würde, wenn man ihnen dichterische

Gelüste zutraute, in gewissen Perioden ihres Lebens schlechte Verse gemacht haben. — Was waren das für „gewisse Perioden?" Neunmal unter zehnmal solche, in denen das Herz so oder so lebhaft erregt war, etwa durch den Ueberschwall der Jugend überhaupt, die nicht genau weiß, was sie will und soll, und in Folge dessen von allerlei verworrenen Empfindungen heimgesucht wird; oder durch eine bestimmte Leidenschaft, und wäre es auch nur die holde Leidenschaft der ersten Liebe gewesen. Goethe läßt einmal seinen Franz im Götz von Berlichingen sagen: „So fühl' ich denn, was den Dichter macht: ein volles, ganz von einer Empfindung volles Herz." Diese Definition des Dichters ist nun freilich nicht ganz stichhaltig, denn in der That gehören, wie wir im Verlauf sehen werden, zum Dichter noch ganz andere Eigenschaften; aber so viel ist gewiß, daß ein volles, ganz von einer Empfindung volles Herz die conditio sine qua non der lyrischen Poesie ist. Ein solches volles Herz hat das unbezwingliche Verlangen, sich auszusprechen; aber nur, wenn es zufällig ein Dichterherz ist, wird es ihm gelingen.

„Und wenn der Mensch in seiner Qual verstummt,
Gab mir ein Gott zu sagen, was ich leide!"

ruft Tasso aus und scheidet damit den Dichter von

der übrigen großen Menge der Menschen ab, die weder für ihre Qualen noch Wonnen den rechten Ausdruck, ja nur überhaupt einen Ausdruck finden, und die Jean Paul mit einem wunderschönen Worte: „Die Stummen des Himmels“ nennt.

Was ist es nun, was der lyrische Dichter neben einem von einer Empfindung ganz vollen Herzen haben muß, damit er eben zum Dichter wird? Wir müssen dies zweite Moment als die Fähigkeit bezeichnen, das unmittelbar Empfundene durch ein gewisses Medium so zu schauen, daß es nun etwas Mittelbares, Empfundenes und — worauf jetzt der Hauptaccent liegt — zugleich Gewußtes ist. Sokrates pflegte zu sagen: alle Menschen seien in dem, was sie wüßten, hinreichend beredt. Der Dichter nun ist ein Wissender, ein Wissender dessen, was, wie Goethe in dem herrlichen Gedicht „an den Mond“ sagt:

— von Menschen nicht gewußt,
Oder nicht bedacht,
Durch das Labyrinth der Brust
Wandelt in der Nacht —

und weil es das ist, weil er weiß, mit vollkommener Klarheit weiß, was anderen Menschen kaum oder nur halb zum Bewußtsein kommt, deshalb vermag er in Fällen, wo Andere stumm sind, oder verworren lallen,

beredt zu sein, mit einer Fülle des Wohllauts zu singen und zu sagen: was er leidet, was ihn entzückt.

Es bedarf wohl kaum einer besonderen Erwähnung, daß das Medium, durch welches der Dichter nun das unmittelbar Empfundene schaut, kein Anderes als eben die Phantasie ist.

Dies Schauen, oder dies Reproduciren durch die Phantasie macht nun aus dem unmittelbar Empfundenen etwas wesentlich Anderes. Es sublimirt die unmittelbare Empfindung, bis nur noch die Quintessenz derselben bleibt, losgelöst von allem Unlautern, Unreinen.

Haben Sie je in der Schweiz das Alphorn blasen hören?

Es ist ein unförmlich Ding, dieses Alphorn, eine lange Röhre, die sich unten zu einer trichterförmigen Oeffnung umbiegt — und die Töne, die der Bläser diesem Instrument entlockt, sind freilich gewaltig genug, aber eben so rauh und unharmonisch, als sie gewaltig sind. Sie stehen und lauschen. Und nun kommen von den Felsenwänden — manchmal aus ungeheurer Entfernung — diese Töne zurück — aber mit welch' entzückendem Wohllaut, mit welch' wunderbarer Harmonie! Oft bringt das Echo dieselbe

Cadenz drei- und viermal, und immer ätherischer, immer wunderbarer werden die Töne, so daß sie gar nicht mehr dieser Erde anzugehören, sondern aus einer andern Sphäre zu uns herübergeweht scheinen.

Ich wüßte die Metamorphose, welche mit dem Rohstoff der unmittelbaren Empfindung vorgeht, indem sie sich durch das Medium der Phantasie bewegt, nicht besser zu schildern, als durch dies Bild. Was in dem Echo des Alphorns die räumliche Entfernung thut, welche die Quintessenz des Tones sammelt und zurückgiebt, das thut in dem geistigen Prozeß, in welchem das lyrische Gedicht entsteht, die Phantasie. Ja, und selbst eine gewisse zeitliche Distanz zwischen dem Moment des Empfindens und dem des Producirens wird man als nothwendig erkennen müssen, wenngleich die Größe dieser Distanz ganz relativ ist zu der Wärme, mit welcher die Phantasie den Rohstoff der Empfindung erfaßt. Nur so viel läßt sich mit Bestimmtheit sagen, daß aus der unmittelbaren pathologischen Empfindung heraus nicht gedichtet werden kann. Ein Schmerzensschrei, ein Schrei der Lust mag sehr ergreifend sein, aber er ist kein Gedicht, oder wie Schiller es einmal ausdrückt: „Die Hand, die vom Fieber der Leidenschaft zittert, kann die Leidenschaft nicht malen.“

Sie sehen also ohne Weiteres, welches die zwei vorzüglichsten Klippen sind, an denen der lyrische Dichter scheitern kann: entweder er schreibt (wie es Bürgern von Schiller vorgeworfen wurde) in dem Fieber der Leidenschaft, und ist dann roh; oder er hat überhaupt nicht empfunden, und sein sogenanntes Gedicht ist nichts weiter als ein kaltes Produkt des Verstandes, dem die Farbe der Empfindung angelogen ist.

Drücken wir es positiv aus.

Der lyrische Dichter muß mit der größten Erregbarkeit, ja Leidenschaftlichkeit den stärksten Zug nach einer durchaus harmonischen Stimmung der Seele; mit der feurigsten Sinnlichkeit den Hang zu sinniger Beschaulichkeit verbinden; und er wird ein um so größerer lyrischer Dichter sein, je inniger sich diese scheinbar widersprechenden Momente in ihm durchdringen.

Nun können wir es hier von vornherein aussprechen, daß in Goethe's dichterischem Ingenium diese beiden Momente, jedes für sich, in einer Mächtigkeit vorhanden sind, und dabei so wunderbar in einander fließen, wie, so weit meine Kenntniß reicht, bei keinem Dichter weder alter noch neuer Zeit. Seine Seele ist wie eine Aeolsharfe, deren Saiten der leiseste Hauch

in Schwingung setzt; wiederum kann man sich die Kraft, mit welcher sich bei ihm die Phantasie des in Folge der unglaublichen Receptivetät seiner Seele massenhaft herbeiströmenden Stoffes bemächtigt, kaum groß genug vorstellen. Er selbst giebt uns in Dichtung und Wahrheit einen merkwürdigen Einblick in dies elementarische Weben und Wirken seiner poetischen Kraft.

„Ich war dazu gelangt, sagt er, das mir innewohnende dichterische Talent ganz als Natur zu betrachten, um so mehr, als ich darauf angewiesen war, die äußere Natur als den Gegenstand desselben anzusehen. Die Ausübung dieser Dichtergabe konnte zwar durch Veranlassung erregt und bestimmt werden; aber am freudigsten und reichlichsten trat sie unwillkürlich, ja wider Willen hervor.

Durch Feld und Wald zu schweifen,
Mein Liedchen wegzupfeifen,
So ging's den ganzen Tag.

Auch beim nächtlichen Erwachen trat derselbe Fall ein, und ich hatte oft Lust, wie einer meiner Vorgänger, mir ein ledernes Wamms machen zu lassen, und mich zu gewöhnen, im Finstern, durch's Gefühl, das, was unvermuthet hervorbrach, zu fixiren. Ich war so gewohnt, mir ein Liedchen vorzusagen, ohne

es wieder zusammenfinden zu können, daß ich einige Mal an den Pult rannte, und mir nicht die Zeit nahm, einen quer liegenden Bogen zurecht zu rücken, sondern das Gedicht von Anfang bis zu Ende, ohne mich von der Stelle zu rühren, in der Diagonale herunterschrieb. In eben diesem Sinne griff ich weit lieber zum Bleistift, welcher williger die Züge hergab: denn es war mir einigemal begegnet, daß das Schnarren und Spritzen der Feder mich aus meinem nachtwandlerischen Dichten aufweckte, mich zerstreute und ein kleines Product in der Geburt erstickte. Für solche Poesie hatte ich eine besondere Ehrfurcht, weil ich mich doch ungefähr gegen dieselbe verhielt, wie die Henne gegen die Küchlein, die sie ausgebrütet um sich her piepsen sieht."

Es ist unzweifelhaft, daß diese dämonische Gluth der Phantasie sich in späteren Jahren bei unserem Dichter wesentlich abgekühlt hat, aber erloschen ist sie nie. Wir haben aus seinen letzten Jahren Gedichte, die an Zartheit der Empfindung, an Wohllaut des Ausdrucks mit denen aus seiner besten Periode wetteifern, und auch da, wo man, wie im Westöstlichen Divan und anderen lyrischen Producten die zitternde Hand des Alters spürt, ist immer noch eine liebliche Unmittelbarkeit, eine erquickende Wahrheit. Niemals

kann man von ihm sagen: il se bat les flancs, wie man es von so vielen seiner Vorgänger und Nachfolger sagen muß. Nehmen Sie ein Gedicht, das er im Jahre 1828 in Dornburg, einem herzoglichen Lustschlosse an der Saale, schrieb, wohin sich der Siebenundsiebenzigjährige nach dem Tode Karl August's zurückgezogen hatte, „um durch Arbeit und Naturgenuß über den schweren Verlust Herr zu werden": *)

Dornburg, Sept. 1828.

Früh, wenn Thal, Gebirg' und Garten
Nebelschleiern sich enthüllen,
Und dem sehnlichsten Erwarten,
Blumenkelche bunt sich füllen;

Wenn der Aether, Wolken tragend,
Mit dem klaren Tage streitet,
Und ein Ostwind, sie verjagend,
Blaue Sonnenbahn bereitet;

Dankst Du dann, am Blick Dich weidend,
Reiner Brust der Großen, Holden,
Wird die Sonne, röthlich scheidend,
Rings den Horizont vergolden.

Und wenn mich am Tag die Ferne
Blauer Berge sehnlich zieht,
Nachts das Uebermaß der Sterne
Prächtig mir zu Häupten glüht,

*) Lewis.

Alle Tag' und alle Nächte
Rühm' ich so des Menschen Loos; —
Denkt er ewig sich in's Rechte —
Ist er ewig schön und groß!

„Ich war um so mehr dazu gelangt, das mir innewohnende dichterische Talent ganz als Natur zu betrachten," sagte Goethe in der vorhin angeführten Stelle, „als ich darauf angewiesen war, die äußere Natur als den Gegenstand desselben anzusehen."

Es kann hier unmöglich meine Absicht sein, des Weiteren auszuführen, was schon tausendmal gesagt und gedruckt ist, daß Goethe, wie selten ein Mensch, organisirt war für die Erfassung, für das Verständniß der Natur. Sie wissen, daß er in mehr als einer Disciplin der Naturwissenschaften ein Eingeweihter war; wissen, daß er — hier allerdings mit weniger Glück — fast sein ganzes Leben lang sich abgemüht hat, als Zeichner, als Kupferstecher, Thonbildner die Form der Dinge nachzuschaffen. Hier interessirt uns nur die Frage, wie Göthe sich als lyrischer Dichter zu der Natur verhält. Dabei stellt sich nun das merkwürdige Factum heraus, daß er, der nicht blos im ideellen Sinne mit allen seinen Kräften nach Natürlichkeit strebte, sondern auch die Natur, wie sie uns in Wiese, Wald und Feld, in den himmlischen Gestirnen

und sonst in der Unendlichkeit ihrer Gestalten erscheint, mit einer tiefen, stillen und doch glühenden Leidenschaft anbetete, sie dennoch sehr, sehr selten zum Object seiner Dichtungen hat, ich meine in dem Sinne Freiligrath's und unzähliger Anderer, besonders auch englischer und amerikanischer Dichter, die genug gethan zu haben glauben, wenn sie eine möglichst treue, höchstens eine phantastisch aufgeputzte Copie der Natur gegeben haben. Vor einem solchen Fehler bewahrte Goethen nicht nur sein frühes Studium des Lessing'schen Laocoon, sondern viel mehr noch sein genialer Instinkt, der ihm sagte, daß der Dichter nicht mit dem Landschafter dürfe wetteifern wollen, und daß sein Geschäft der Natur gegenüber kein Anderes sein könne, als dieselbe zum Hintergrund seiner Seelengemälde zu benutzen, oder vielmehr in ihrem unendlich mannigfaltigen Leben wie in einem reinen Spiegel das unendlich mannigfaltige Gemüthsleben des Menschen zu schauen. Keiner hat mehr als er das Wort beherzigt, das zum Schluß des zweiten Theiles des Faust der mystische Chor singt:

Alles Vergängliche ist nur ein Gleichniß;

und selbst wo er, wie in: „Meeresstille und Glückliche Fahrt" an diese descriptive Manier heranstreift, ist noch immer ein himmelweiter Unterschied zwischen

dieser Art der Schilderung und jener oben bezeichneten. Wie Goethe in seiner Lyrik sein Wort von dem Gleichniß, das alles Vergängliche sei, beherzigt, das mag das folgende Gedicht zeigen, welches um so charakteristischer für seine Methode ist, als in demselben die beiden Momente: Natur und Geist, Gedanke und Bild, auf das innigste in einander verwoben und doch auf den ersten Blick als zwei Momente erkennbar sind.

Gesang der Geister über den Wassern.

Des Menschen Seele
Gleicht dem Wasser:
Vom Himmel kommt es,
Zum Himmel steigt es,
Und wieder nieder
Zur Erde muß es,
Ewig wechselnd.

Strömt von der hohen
Steilen Felswand
Der reine Strahl,
Dann stäubt er lieblich
In Wolkenwellen
Zum glatten Fels,
Und leicht empfangen
Wallt er verschleiernd
Leisrauschend
Zur Tiefe nieder.

Ragen Klippen
Dem Sturz entgegen,

Schäumt er unmuthig
Stufenweise
Zum Abgrund.

Im flachen Bett
Schleicht er das Wiesenthal hin,
Und in dem glatten See
Weiden ihr Antlitz
Alle Gestirne.

Wind ist der Welle
Lieblicher Buhle;
Wind mischt von Grund aus
Schäumende Wogen.

Seele des Menschen,
Wie gleichst du dem Wasser!
Schicksal des Menschen
Wie gleichst du dem Wind!

Und welche Vergeistigung unendlichster Naturschwelgerei ist in dem Gedichte Ganymed! und welche Vergeistigung jenes alten Mythos! Hier hat nicht ein gelangweilter Donnerer das tyrannische Gelüst, ein Menschenkind seiner Schönheit wegen zu rauben; hier wirft sich das Menschenkind selbst dem Allvater, dem großen Erzeuger an den Busen, weil es nur dort, an dem Urquell alles Seins, das tiefste Sehnen seines Herzens stillen zu können glaubt.

Dieses Gedicht, sowie auch das vorhergehende sind zugleich Proben von dem, was wir, in Ermangelung

von etwas Anderem, Ausgeprägterem nach dieser Seite, Goethe's Religiöse Lyrik nennen könnten. Wenn die Lyrik überhaupt der poetische Ausdruck der Empfindungen des Individuums ist, so nimmt natürlich die religiöse Lyrik, oder der Ausdruck dessen, was das Individuum und wie sich das Individum der Gottheit gegenüber fühlt, eine der hauptsächlichsten Stellen ein. Unsere Gesangbücher sind Compendien solcher zum Theil äußerst kläglichen Lyrik; die Bibel ist voller lyrischer Gedichte, zum Theil vom höchsten poetischen Werth. Ich erinnere nur an jenen wunderbaren 104. Psalm: „Lobe den Herrn, meine Seele. Herr mein Gott, Du bist sehr herrlich; Du bist schön und prächtig geschmückt.“ Eine reiche Ausbeute gewähren auch die griechischen Tragiker, die uns Musterleistungen auf diesem Gebiet hinterlassen haben. Goethe nun substituirt, wie er das bei seiner pantheistischen Richtung auch wohl nicht anders konnte, das All oder die Natur an die Stelle des persönlichen Gottes; und wenn er es mit einem persönlichen Gott zu thun zu haben scheint, so ist es nicht der transcendentale christliche Gott, sondern, wie im Ganymed, der Vater der Götter und Menschen, der alte olympische Zeus und die übrigen selig lebenden Götter, die dann auch wieder schließlich nichts weiter sind, als

Personificationen des Pan, des Alls. So in dem wundervollen Gedicht: „Grenzen der Menschheit.“

Aber auf einem wie guten Fuße hier der Dichter mit den Göttern zu stehen scheint, so ist er doch, wenn er die Wahl hat, weit lieber unter seinen Menschenbrüdern, „denn mit den Göttern soll sich nicht messen irgend ein Mensch.“ In einem andern Gedicht schreibt er sogar einen offenen Absagebrief an die Götter. Es ist jenes berühmte „Prometheus“ überschriebene Gedicht, das, als es erschien, die ganze deutsche Gelehrten- und Dichter-Republik in Aufregung versetzte, und für alle Zeit eines der erhabensten Denkmäler lyrischer Dichtkunst bleiben wird.

„Ein Geschlecht, das mir gleich sei!“ Dieses Wort des Titanen ist für Goethe unendlich charakteristisch; er hat es in unzähligen Wendungen wiederholt; es ist, wenn Sie wollen, der Schlüssel seiner Weltanschauung und seiner poetischen Wirksamkeit. Er steht, wie kaum ein anderer Dichter fest auf der wohlgegründeten dauernden Erde; dieser Erde, von der er im Faust sagt, daß aus ihr des Menschen Leiden und Freuden quellen, die ihm in jedem Sinne Heimath war. Und auf Erden ist es eben das Geschlecht, das ihm gleich ist — ist es der Mensch, von dem er an einer andern Stelle sagt, daß er dem Menschen doch

eigentlich das einzig Interessante sei und bleibe, und in dem Menschen wieder das Herz, und in dem Herzen die Liebe. Die Liebe! Dieses erste und hauptsächlichste Thema aller lyrischen Dichter — das Niemand so ausführlich, so eindringlich, so seelenvoll und so geistreich behandelt hat, wie eben Goethe. Die ganze Scala der Liebesempfindungen, vom ersten rührenden Aufdämmern der Gefühle bis zur verzehrendsten Leidenschaft — der Bewunderungswürdige spielt sie hinauf und hinunter in allen Tonarten, in allen Accorden, in allen Klangfarben mit der wunderbarsten Anmuth. In dem ganzen Umfang der Lyrik giebt es Weniges, was diesen Goethe'schen Liedern an die Seite gestellt, nichts, was ihnen vorgezogen werden könnte. Diese Lieder, sagt Heine, der wahrlich ein Urtheil in der Liebeslyrik hat, „umspielt ein unaussprechlicher Zauber. Die harmonischen Verse umschlingen das Herz wie eine zärtliche Geliebte; das Wort umarmt Dich, während der Gedanke Dich küßt." Die Heine'sche Liebeslyrik, welche der Goethe'schen noch mit am nächsten kommt, unterscheidet sich von dieser sehr zu ihrem Nachtheil durch den Mangel innerer Wahrhaftigkeit, der durchaus nicht überall, aber doch an nur zu viel Stellen offen zu Tage liegt. Wenn Heine sagt:

Nur einmal möcht' ich sie sehen,
Und sinken vor ihr auf's Knie,
Und sterbend zu ihr sprechen,
Madame ich liebe sie —

so glaubt kein vernünftiger Mensch an einen Schmerz, der so frivol über sich selbst witzelt. Dergleichen finden Sie bei Goethe nie. Er ist, wie es das echte Genie sein muß, immer und überall wahrhaftig, und weil er das ist, deshalb darf er so einfach, so ungeschminkt sein: deshalb darf er Alles sagen. Es kommen in den Goethe'schen Gedichten mancherlei Nuditäten vor; aber sie können das schamhafteste Gefühl so wenig beleidigen, wie die Nacktheit der Antike, und aus demselben Grunde, weil sie nichts Anderes sind, als die reine und deshalb keusche Natur. Dennoch bleibt Goethe niemals in der natürlichen Empfindung, die wir vom ästhetischen Standpunkte vorhin als die rohe bezeichnen mußten, stecken. So wahr und innig das Alles empfunden ist, so künstlerisch ist es abgelöst von aller pathologischen Unmittelbarkeit. Diese Gedichte sind so wahr, wie sie schön und so schön, wie sie wahr sind; echte Lieder, von denen Beethoven sagen konnte, daß sie ihre Musik in sich trügen. Nehmen Sie ein Gedicht, wie das Haidenröslein, das uns anmuthet, wie Lerchengesang auf freiem Felde an einem stillen Sommerabend!

Und wo hat die jubelnde Lust der gläubigen, voraussetzungslosen Liebe des Jünglings einen vollkommneren Ausdruck gefunden, als in dem herrlichen „Mailied?“ Was kann wiederum schalkhafter, so von frischester, reinster Sinnlichkeit getränkt sein, als das allerliebste kleine „Im Sommer“ überschriebene Gedicht?

Und nun nehmen Sie zum Gegensatz dieser jauchzenden Glückseligkeit Lieder von so tiefer Wehmuth getränkt, wie „Herbstgefühl“, „An ein goldenes Herz, das er am Halse trug“, „Wonne der Wehmuth“ und noch so manche andere.

Wir haben vorhin die Lyrik als den Ausdruck der Empfindungen des Individuums bezeichnet; genauer wäre es gewesen: den Empfindungen des Individuums den verschiedenen Sphären des Daseins gegenüber, gegenüber dem concreten Zustand, in welchem die Menschheit, specieller das Volk des Dichters, und die Gesellschaft, auf welche er angewiesen ist, sich befinden. Hier sind nun zwei Möglichkeiten gegeben: entweder der Dichter fühlt sich in Uebereinstimmung mit diesen Zuständen, oder er thut es nicht. Das Erstere wird nur in selteneren Fällen stattfinden, weil der Dichter, als Dichter, die Vorstellung einer idealen Welt in sich trägt, mit welcher die reale Welt streng genommen nie übereinstimmen kann. Die größere Wahrschein-

lichkeit ist also, daß er nicht mit ihr übereinstimmt. Hier nun sind wieder zwei Möglichkeiten. Entweder der Dichter versenkt sich in den Schmerz, den ihm die bewußte Trennung von der Wirklichkeit verursacht; er betrauert direct das Nichtmehrvorhandensein, resp. das Nochnichtvorhandensein seiner idealen Welt, und dergleichen Gedichte würden wir als elegisch bezeichnen. Oder er zeichnet auf den kraftvoll festgehaltenen Hintergrund jener idealen vollkommenen Welt die reale Welt mit allen ihren Unvollkommenheiten, Ecken, Kanten und dunklen Häßlichkeiten, die sich natürlich dann von dem lichten Hintergrunde mit sonderbarer Schärfe abheben. Wir nennen Gedichte dieser Art satirisch. — Nun liegt es auf der Hand, daß ein Dichter, der, wie Goethe, so fest in der Wirklichkeit steht, der, wie wir sahen, in „dem Natürlichen" die Wurzel aller Poesie sucht und findet, durchaus nach Versöhnung mit der realen Welt streben muß; und daß, wenn einmal dieses Streben nicht mit Erfolg gekrönt ist, der Zustand, in welchem er sich dann befindet, noch immer sehr weit von der Verzweiflung sein wird, die Byron in so vielen melodischen Versen ausgeströmt hat; ja selbst von der tiefen Schwermuth, welche die harmlosen Verse von Oliver Goldsmith's Deserted Village durchzittert. Und so ist es wirklich.

Selbst Goethe's elegische Gedichte zeugen von der robusten Gesundheit seiner Seele; die Saiten seiner Leyer können in den zartesten, weichsten Accorden erbeben, daß es ist, als tropften Thränen aus geliebten Augen auf unsere Hände — aber niemals wird eine Saite mit häßlichem Klang zerspringen, wie es so oft bei Heine und in der Heine'schen Schule vorkommt. Selbst ein Gedicht, wie das „Euphrosyne" überschriebene, dem Andenken einer nur allzu früh dahingeschiedenen vielgeliebten jungen Freundin und Schülerin gewidmet, ist in dem Ausdruck seines tiefen Schmerzes von einer Milde und Zartheit, die freilich für jedes feinfühlende Herz von einer erschütternden Gewalt sind.

Goethe's berühmteste Elegien sind die Römischen. Der Dichter hat sie nicht in Rom, sondern bald nach seiner Rückkehr von der Römischen Reise geschrieben; auch ist die Geliebte, welche diese Elegien feiern, keine dunkeläugige Römerin, sondern ein blondes deutsches Mädchen: Christiane Vulpius, die später des Dichters Frau wurde und sich ihm schon jetzt in herzlicher Liebe gesellt hatte — aber der ganze wunderbare Zauber der ewigen Stadt, wie er das Dichterherz Goethe's wie mit weichen Liebesarmen umstrickte, ruht auf diesen einzigen Gedichten, denen ich in diesem Genre im ganzen Umfange unserer Literatur nichts an die Seite

zu stellen wüßte. Merkwürdigerweise sind diese Gedichte, wie ich häufig zu bemerken Gelegenheit gehabt habe, sehr wenig bekannt. Ich wüßte mir diesen Umstand nicht anders zu erklären, als dadurch, daß die Elegien in Distichen geschrieben sind, und die nicht klassisch gebildeten Leser — d. h. so ziemlich die ganze Damenwelt — eine unüberwindliche Aversion gegen alle Gedichte in antiken Versmaßen haben. Wie dem aber auch sein mag: die Römischen Elegien gehören zu dem Lesenswerthesten, was überhaupt im Bereiche der Poesie existirt. Es ist diesen Gedichten der Vorwurf gemacht worden, daß sie in ihrer klassischen Schönheit das moderne Anstandsgefühl beleidigen. Ich kann auf diesen Vorwurf nur mit Schiller erwidern: „Sobald mich Einer merken läßt, daß ihm in poetischen Dingen irgend etwas näher anliegt, als die innere Nothwendigkeit und Wahrheit, so gebe ich ihn auf."

Die Römischen Elegien sind das Gefäß, in welchem Goethe die Quintessenz des Natur- und Kunstgenusses seiner italienischen Reise gesammelt hat. Die sonnige Liebe, welche diese Elegien feiern, ist wie die üppige Vegetation, die im prächtigen Sonnenschein zwischen den Trümmern umgesunkener Tempel-Herrlichkeit wächst, ist, wie das Plätschern des ewig leben-

digen Wassers aus den Röhren eines steinernen Brunnens, dessen kunstreiche Ornamente von Händen gemeißelt wurden, die seit Jahrtausenden zu Asche zerfallen sind.

In der Satyre, der Ergänzung und dem Widerspiel der Elegie, hat Goethe mehr geleistet, als es auf den ersten Blick scheint. Goethe hatte eine starke satyrische Ader, wie die Xenien, welche er mit Schiller gemeinsam verfaßte, und eine Menge kleinerer Gedichte, in denen er zum Theil unglaublich derb werden kann, zur Genüge beweisen. Ich möchte mir hier nur erlauben, Ihre Aufmerksamkeit auf die „Venetianischen Epigramme" zu lenken, die sich zu den Römischen Elegien verhalten, wie die geistvollen Arabesken eines Wandgemäldes zum Gemälde selbst. Diese Epigramme haben übrigens durchaus nicht alle, wie das im Sinn des alten Epigramms auch gar nicht nöthig ist, eine satyrische Spitze. Bald ist es ein Bild des rasch pulsirenden italienischen Lebens, das ihm zum Gleichniß einer Idee wird; bald ist es nur ein geistreicher Einfall, der ohne alles Bild durch die knappe epigrammatische Form eine besondere Schlagkraft gewinnt. Hier je ein Beispiel für diese beiden Formen:

I.

Wie sie klingeln die Pfaffen! Wie angelegen sie's machen,
  Daß man komme, nur ja plappre, wie gestern so heut!
Scheltet mir nicht die Pfaffen, sie kennen des Menschen Bedürfniß!
  Denn wie ist er beglückt, plappert er morgen wie heut.

II.

Jene Menschen sind toll, so sagt ihr von heftigen Sprechern,
  Die wir in Frankreich laut hören auf Straße und Markt.
Mir auch scheinen sie toll; doch redet ein Toller in Freiheit
  Weise Sprüche, wenn ach! Weisheit im Sclaven verstummt.

Es giebt eine lyrische Species, welche den Uebergang aus der lyrischen Gattung in die anderen beiden Hauptgattungen: in das Epos und das Drama, bildet. „Die drei Dichtweisen", sagt Goethe in der schon vorhin angeführten Stelle der Noten zum west-östlichen Divan, „können zusammen und abgesondert wirken. In dem kleinsten Gedicht findet man sie oft beisammen, und sie bringen eben durch diese ihre Vereinigung im engsten Raum das herrlichste Gebild hervor." Dieses herrlichste Gebild nun ist die Ballade der germanischen, die Romanze der romanischen Völker. Die Ballade unterscheidet sich dadurch wesentlich von allen übrigen Species, daß sie die Empfindung des Dichters (die sonst immer direct gegeben wird) nur indirect geben kann, vermittelst der Weise, in welcher er uns ein gewisses Factum (den Gegenstand der Ballade) vorträgt,

so daß sehr häufig das Lyrische an einer Ballade nur das Colorit ist, wie z. B. im „König von Thule." Dies Gedicht wirkt, wie sich Jeder überzeugt haben wird, der es einmal von einer wahren Künstlerin hat recitiren hören, wie die rührendste directe Klage um ein unwiderbringlich verlornes Glück und zugleich wie das ergreifendste Gelöbniß einer Liebe, die nur der Tod zu zerstören vermag, und doch handelt es sich immer nur um den alten König da oben in der sagenhaften Ultima Thule. Wie gesagt: die lyrische Wirkung liegt einzig im Colorit, und deshalb kann man sagen, daß die gesungene Ballade eigentlich erst die echte Ballade ist, wie der Vogel nur dann erst seine Wundernatur offenbart, wenn er sich über uns in den blauen Lüften wiegt. Es ergiebt sich aus diesem Satze mit nothwendiger Consequenz, daß die Ballade nicht ohne Gefahr eine gewisse Länge überschreiten kann, und daß der Dichter, wenn er sich nicht in der engen Grenze hält, Alles aufbieten muß, um durch ein möglich kräftiges Colorit, durch Klangmittel aller Art die unmöglich gewordene Musik zu ersetzen. Sie sehen, daß Bürger's: „Hurre, hurre, hop, hop, hop!" und „Lose, leise, kling, ling, ling" nicht von ungefähr in die „Lenore" hineingekommen sind.

Von den Goethe'schen Balladen nun sind sehr

viele so kurz, daß sie bequem gesungen werden können, wie denn auch die meisten von ihnen von verschiedenen Meistern componirt sind. Ich nenne außer dem König von Thule nur noch Mignon: „Kennst Du das Land"; das Veilchen: „Ein Veilchen auf der Wiese stand", der Fischer, der Rattenfänger, Erlkönig, die wandelnde Glocke. — Die längeren sind fast ohne Ausnahme getränkt mil lyrischen Klängen, zum Theil in wechselnden Versmaßen geschrieben, so daß sie, wenn man die contradictio in adjecto verstatten will, gesprochene Musik sind. Ich nenne: der Junggesell und der Mühlbach, der Müllerin Reue, der getreue Eckart, der Zauberlehrling, die Braut von Korinth, der Gott und die Bajadere, das Hochzeitlied.

Die letztgenannte Ballade ist trotz ihrer Länge, und zwar sehr trefflich, von Löwe componirt. Die Composition ist insofern merkwürdig, als sie offenbar nur das Bestreben hat, die bereits in dem Rhytmus des Verses und in den onomatopoietischen Klängen liegenden musikalischen Elemente des Gedichtes flüssig zu machen, was ihr denn in vorzüglicher Weise gelungen ist. Und welche Musik ist in den Versen, mit welchen die Braut von Korinth beginnt!

Von Korinthus nach Athen gezogen
Kam ein Jüngling, dort noch unbekannt.

Einen Bürger hofft er sich gewogen;
Beide Väter waren gastverwandt,
Hatten frühe schon
Töchterchen und Sohn,
Braut und Bräutigam voraus genannt.

Und welche tiefe weltvergessene indische Ruhe und wiederum welch' üppiges Leben ist in dem Rhytmus des Gedichts: Der Gott und die Bajadere.

Als er nun hinausgegangen,
Wo die letzten Häuser sind,
Sieht er mit gemalten Wangen
Ein verlornes schönes Kind.
Grüß Dich, Jungfrau! — Dank der Ehre!
Wart', ich komme gleich hinaus! —
Und wer bist Du? — Bajadere,
Und dies ist der Liebe Haus;
Sie rührt sich die Cymbeln zum Tanze zu schlagen,
Sie weiß sich so lieblich im Kreise zu tragen,
Sie neigt sich und biegt sich und reicht ihm den Strauß.

Es ist nicht wohl möglich, von den Goethe'schen Balladen zu sprechen, ohne dabei der Schiller'schen zu gedenken. Nach der Definition der Ballade, wie ich sie eben gegeben habe, wird man begreiflich finden, daß ich die Schiller'schen Balladen gar nicht so recht eigentlich für Balladen halten kann. Sie entbehren zu sehr des lyrischen Elements. Wem wäre es je in den Sinn gekommen, den Kampf mit dem Drachen (ganz abgesehen von seiner gewaltigen Länge), oder

den Gang nach dem Eisenhammer, oder den Taucher componiren zu wollen! Das sind gewiß treffliche Gedichte, die sich die deutsche Literatur niemals rauben lassen wird; aber zur Ballade fehlen ihnen doch so ziemlich alle Requisite, vor allem die Mystik, das zauberische Clair-obscür, in welches bei der echten und eigentlichen Ballade, wie sie das Urgenie des Volkes producirt, und wie sie Goethe mit seinen leisen Dichterohren dem Volksgenie abgelauscht hat, Alles gehüllt ist. Jede Dichtungsart hat ihre engumschriebenen Grenzen, die Niemand, und wäre es das größte Genie, ungestraft überschreiten kann; und in der Kunst und in der Natur sind diejenigen Gebilde die vorzüglichsten, welche die Gesetze ihrer Gattung am reinsten und vollkommensten zur Geltung bringen. Es ist Schiller niemals eingefallen, sich als Lyriker neben Goethe zu stellen; ja er hat seine Inferiorität auf diesem Gebiete oft mit den klarsten Worten ausgesprochen. Er durfte es um so eher, als er ganz unzweifelhaft auf einem andern und weitern Gebiete, dem dramatischen, Goethen um eben so viel überragt.

Wir haben, indem wir uns so die hauptsächlichsten Seiten der Goethe'schen Lyrik wenigstens in ihren Hauptzügen zu vergegenwärtigen suchten, eine bedeutende Seite seiner lyrischen Thätigkeit noch gar nicht

in's Auge gefaßt: das sind seine Gelegenheitsgedichte. Goethe hat, wie wir sahen, einmal alle seine Gedichte Gelegenheitsgedichte genannt, und sie sind es auch, aber freilich nicht mehr, wie bei jedem echten Lyriker, der die Stoffe immer aus seinem Herzen, aus seiner individuellen Erfahrung nimmt, und nicht, so zu sagen, aus dem blauen Himmel herausschneidet. Indessen von dieser Gelegenheit, die wir eben besser Erfahrung nennen würden, ist jene andere wirkliche Gelegenheit, die von außen in Gestalt von Verlobungs-, Hochzeits-, Geburts- und Jubelfesten aller Art; bei Eröffnung von Logen, Bergwerken; bei Abschieden, Bewillkommnungen, Genesungen, Todesfällen u. s. w. an uns herantritt, sehr wohl zu unterscheiden. Goethe hat für dergleichen Gelegenheiten unglaublich viel gedichtet; die Gabe, für jeden Fall etwas Schickliches in einer gefällig-geistreichen Wendung zu sagen, war ihm wie Wenigen gegeben. Er hat von dieser Gabe einen überfreien Gebrauch gemacht, wo er für seinen Dichterruhm vielleicht besser geschwiegen hätte, und bei anderen Gelegenheiten keinen Gebrauch gemacht, wo uns sein Schweigen auf das schmerzlichste berührt. Goethe, der seine hohen und niederen Freunde so schön zu trösten wußte, wenn ihnen ein Leid begegnet war; er hat für das Leid seines geknechteten Vaterlandes

keine Verse gehabt; Goethe, der die Geburt so vieler Prinzen und Prinzeßchen gefeiert hat; er hat die Wiedergeburt seiner Nation — nein doch, er hat sie wirklich besungen — in einem Festspiel „Epimenides' Erwachen“, das am 30. März 1815 in Berlin aufgeführt wurde, in sehr schönen, glatten Versen geschrieben, und ich muß es aussprechen: das kläglichste Gedicht ist, das ein so großer Genius zu einer so großen Gelegenheit schreiben konnte.

Wunderbares Phänomen! Dieser große Dichter, dessen Herz so weich war, daß ihn eine schöne Stelle in einem Buche, ein Sonnenblick, der seine geliebte Erde küßte, zu Thränen rühren konnte, dessen Herz so reich war, wie Pluto's Schacht, so reich, daß noch unendliche Generationen aus seinem Reichthume schöpfen und schöpfen und ihn nicht erschöpfen werden, — dieser große Dichter mit dem großen, weichen, reichen Herzen — er wandte sich mit einer Gleichgültigkeit, die bei ihm, dem empfindsamsten aller Menschen, als Kälte bezeichnet werden muß, von einer Sache ab, für die das Herz des armen Bauerburschen, dessen Gedanken kaum weiter als die Scholle reichten, die sein Pflug durchschnitt, erglühte! Wunderbares Phänomen, und doch auch wieder nicht wunderbar, wenn Sie sich erinnern, was wir vorhin als das Wesen des lyrischen

Dichters festgestellt haben. Der lyrische Dichter, sahen wir, muß mit der größten Erregbarkeit, ja Leidenschaftlichkeit den stärksten Zug nach einer durchaus harmonischen Stimmung der Seele; mit der feurigsten Sinnlichkeit einen unbezwinglichen Hang zu sinniger Beschaulichkeit verbinden. Von dieser harmonischen Seelenstimmung, von dieser sinnigen Beschaulichkeit sind aber die ungeheuren Mächte, welche in dem Kampfe der Völker entfesselt werden, nicht zu bändigen. Dazu gehört die Riesenkraft, welche das leidenschaftgetränkte Herz des dramatischen Dichters erfüllen muß. Ob diese Kraft in Goethe's Dichterherzen wohnte, — das werden wir schon jetzt bezweifeln dürfen; hier, wo wir es nur mit dem lyrischen Dichter zu thun haben, müssen wir constatiren, daß Goethe — wenn nicht das Pathos des Völkerfreiheitskampfes — so doch — was er auch als lyrischer Dichter mußte — das Pathos des Kampfes um die individuelle Freiheit, um die Freiheit von allem Aberglauben, allem Vorurtheil, aller beschränkenden Dogmatik; die moralische Freiheit von allem Niedrigen und Gemeinen in höchstem Grade empfinden konnte. Wollen Sie einen Beweis dafür, so nehmen Sie sein ganzes Leben und Streben, das von Anfang bis zu Ende ein ununterbrochenes Ringen nach dieser intellectuellen und

moralischen Freiheit genannt werden muß; wollen Sie einen speciellen, lyrischen Beweis, so nehmen Sie das Gedicht, welches er dem geliebten Schatten seines dahingeschiedenen Freundes weihte, den „Epilog zu Schiller's Glocke,“ von dem Lewis sagt: „Wie Orgelton und Glockenklang tönt dies Gedicht; es ist ein mächtiger Flutstrom, von Freundschaft und Poesie geschwellt, der den Grabhügel des großen Freiheitshelden unversiegbar umrauscht.“

Goethe als Dramatiker.

Wir haben die lyrische Poesie als den poetischen Ausdruck der Empfindungen des Individuums den verschiedenen Daseinssphären gegenüber bezeichnet. In dieser Definition war jedes Wort von weittragender Bedeutung. Die Lyrik hält sich also durchaus auf dem Gebiet des Subjectiven; ein lyrisches Gedicht ist ein Naturlaut in der höchsten Steigerung, und deshalb kann der Goethe'sche Sänger mit Fug und Recht von sich sagen:

Ich singe, wie der Vogel singt,
Der in den Zweigen wohnt;

und auch der Zusatz:

Das Lied, das aus der Kehle dringt,
Ist Lohn, der reichlich lohnet,

hat seine volle Wahrheit, da der Ausdruck der Empfindungen, wenn sie sich zu einer gewissen Höhe steigern, eine Nothwendigkeit, mithin eine Wohlthat für den Empfindenden ist, — eine Wohlthat, der allerdings in ihrem vollen Umfange nur der Dichter theilhaftig wird.

Diese Subjectivetät, dieses Sich-selbst-Genügen der Lyrik geht so weit, daß der Sänger im Grunde des Publikums gar nicht bedarf. Wir sahen, daß Goethe in seiner lyrischen Vollkraft gewohnt war, sich ein Liedchen vorzusagen, ohne es wieder zusammenfinden zu können; im Wilhelm Meister singt der Harfner seine süßen Lieder auf seiner einsamen Dachkammer; Clärchen im Egmont singt ihr Leibstückchen von dem Liebsten, der bewaffnet dem Haufen befiehlt, so oft es ihr zu eng um's Herz wird, und Gretchen summt beim Auskleiden die Ballade von dem König in Thule, der treu war bis an's Grab. Und wer sind sie, die lieben deutschen Menschen, die uns die herzigen Volkslieder, die Sie in des Knaben Wunder-

horn finden, gesungen haben? Es sind unter diesen Liedern Perlen von unschätzbarem Werth. Wer war der junge Gesell, dem auf der Wanderschaft auf der Haide eine solche Liedesperle aus dem treuen, warmen Herzen tropfte? Keine Literaturgeschichte, die so unsäglich viel Namen armseligster Stümper aufzeichnet, meldet uns, wie er hieß. Er sang eben „wie der Vogel singt, der in den Zweigen wohnet." Der empfindende Mensch will nichts, als singend sich von der Qual der Lust und des Schmerzes befreien. Was sollen ihm die Anderen?

Ein Jeder lebt, ein Jeder liebt,
Und läßt ihn seiner Pein.

Aber wenn der empfindende Mensch sich mit dem bloßen Ausdruck der Empfindung begnügt und sich auf diese harmlose Weise mit dem Leben auseinandersetzt, das er als eine befreundete oder feindliche Macht sich gegenüber fühlt, und es demzufolge preist oder anklagt, immer aber, ohne einen directen Einfluß auf dasselbe üben zu wollen, so hat es der handelnde Mensch nicht ganz so leicht. Sobald der Mensch aus der Sphäre der Empfindung hinausschreitet in die praktische Sphäre, sobald er als ein Handelnder auftritt, ist es mit jener Selbstgenügsamkeit, die auch im besten Falle willkürlich ist, vorbei. Handeln heißt in

die verschiedenen Daseinssphären eingreifen. Jede Handlung aber fordert eine Gegenhandlung, oder wie der Schulmeister im Münchhausen sich ausdrückt: jeder Choc einen Gegenchoc. Nur im philologischen Sinne giebt es ein Passivum und eine Passivetät; im philosophischen Sinne nicht. Im philosophischen und auch im naturwissenschaftlichen Sinne ist selbst der scheinbar leidende Theil als Gegenwirkendes, als Reagens, noch immer activ. Deshalb ist jede Handlung, streng genommen, ein Kampf zwischen Zweien: denn, wie Wallenstein sagt:

Eng ist die Welt und das Gehirn ist weit,
Leicht bei einander wohnen die Gedanken,
Doch hart im Raume stoßen sich die Sachen.
Wo Eines Platz nimmt, muß das And're rücken.
Wer nicht vertrieben sein will, muß vertreiben;
Da herrscht der Streit und nur die Stärke siegt.

Indem nun aber zu jeder Handlung zwei Wesen gehören, jedes Wesen aber vorläufig gleiches Recht der Existenz hat, in dem Kampfe aber, der jede Handlung ist, beide Theile geschädigt werden, so geht daraus mit Nothwendigkeit hervor, daß keine Handlung ohne eine doppelte Verschuldung stattfinden kann.

Iliacos intra muros peccatur et extra: Innerhals und außerhalb der troischen Mauern wird gefehlt, sagt Horaz, und spricht damit im Bilde eine Funda-

mental-Wahrheit aus. Jeder edlere Mensch weiß und hat es zu seinem Schmerze tausendmal an sich erfahren, wie schwer es ist, gerecht und billig zu sein gegen geliebte Personen, geschweige denn gegen solche, die uns fremd, oder gar feindlich gegenüber stehen. Denken Sie an den rastlosen Streit um Mein und Dein, der in der Kinderstube, ja auf dem Schooße der Mutter beginnt, sich aus der Kinderstube auf den Schulhof, aus dem Schulhof auf den Markt des Lebens fortpflanzt, und bei dem Jeder, so lange die Welt steht und stehen wird, in seinem Rechte zu sein geglaubt hat und glauben wird. Und wie viele Fälle, die nach dem Buchstaben des Gesetzes so oder so entschieden werden, bleiben vor dem Richterstuhl des Philosophen noch immer anhängig! Hegel nennt die Strafe das Recht des Unrechts, aber wie oft, wie unglaublich oft, ist sie vielmehr das Unrecht des Rechts! Wie oft hat an dem Verbrecher, der zum Tode geführt wird, die Welt, die Gesellschaft mehr gesündigt, als er sich jemals an ihr versündigen konnte!

Dieser Einblick in das Wesen der Handlung ist für ein weiches Gemüth so entsetzlich, daß es vor aller Handlung zurückschaudert. Der indische Büßer macht sich zum Baumstumpf, zum Stein, um so wenig als möglich mit einer Welt zu thun zu haben, in welcher

er keinen Schritt thun kann, ohne ein Würmchen zu zertreten. Der Handelnde hat eigentlich immer Unrecht; Niemand hat Recht als der Betrachtende, sagt Goethe; aber, setzt Hegel hinzu: durch diesen Gedanken wird sich kein energischer Mensch vom Handeln abhalten lassen; es ist die Ehre großer Charaktere schuldig zu sein.

Es ist die Ehre großer Charaktere schuldig zu sein! Ein merkwürdiges, gewaltiges Wort! ein Wort, das der Schlüssel ist zu den Thaten der großen Revolutionäre und Reformatoren aller Völker und aller Jahrhunderte.

Der bedeutende Mensch thut das bewußt, was freilich Jeder bewußt oder unbewußt thun muß: er nimmt die Folgen seiner Handlungen auf sich; und spricht: ich will handeln, nach meinem besten Wissen und Gewissen, komme daraus, was will und mag, denn es ist besser, daß wir, umbekümmert um die Folgen, thun, was der Augenblick gebietet, als daß wir in alle Ewigkeit nicht zur Verwerthung unserer Kräfte kommen; es ist besser, daß auch Unheil in die Welt komme, als daß wir Alle in dem Sumpf des Nichtsthuns verderben.

Je stärker nun dieses energische Lebensgefühl nach Bethätigung drängt, um so bedeutender wird es sich

natürlich äußern. Wie das Lebensgefühl die ganze Stufenleiter vom bloßen Thätigkeitsbetrieb bis zur höchsten Leidenschaft durchläuft, so durchläuft auch die Aeußerung desselben die ganze Stufenleiter vom bloßen Handeln des alltäglichen Lebens, das wirklich nur ein Handeln, ein Feilschen um Mein und Dein, ist, bis zu der gewaltigen That, deren Wirkung noch nach Jahrhunderten empfunden wird. Wenn Jemand behauptet: es sei noch keine große That im Leben ohne eine große Leidenschaft zu Stande gekommen, so ist das eben so richtig, als: daß es noch nie geblitzt hat, ohne daß eine Spannung der Electricität vorausgegangen wäre. Die That ist weiter nichts, als die explodirende Leidenschaft.

In unserer tiefsinnigen Sprache giebt es wenige Wörter, die so tiefsinnig sind, als das Wort Leidenschaft. Wir sahen vorhin, daß kein Schaffen ohne Leiden, kein Leiden ohne Schaffen sei, und nun sehen wir, daß jenes Wort, welches den Gemüthszustand ausdrückt, aus welchem Großes geschafft wird, aus jenen beiden Worten zusammengesetzt ist. Wer immer schafft, schafft auch Leiden. Das ist der Grund jenes Grauens, welches den edleren Menschen vor einer großen That erfaßt:

In meiner Brust war meine That noch mein;
Einmal entlassen aus dem sichern Winkel des Herzen
ihrem mütterlichen Boden
Hinausgegeben in des Lebens Fremde,
Gehört sie jenen tückischen Mächten an,
Die keines Menschen Kunst vertraulich macht.

Und bemerken Sie wol: dieses geheime Grauen findet nicht nur vor der That statt, mit deren Moralität es, wie mit der Wallenstein's, bedenklich steht — auch der Wohlthäter der Menschheit, der große Reformator, weiß, daß er die Gesellschaft nicht umgestalten kann, ohne sie in ihren Grundfesten zu erschüttern, und wenn er auch in jener höchsten Leidenschaft, der Leidenschaft des Gedankens, seine That vollbringen muß und vollbringen wird — wie hat der Heros mit sich gerungen, wie oft hat er den Angstschweiß von der kalten Stirn gewischt, bis er jede andere Stimme in sich schweigen machte, nur die eine nicht, die ihm ruft: thu's! es ärgere sich daran die halbe oder die ganze Welt.

Wenn es nun aber ohne Conflicte im Leben ein für alle mal nicht abgeht, so ist doch durchaus nicht nöthig, daß diese Conflicte immer ernster, oder geradezu fürchterlicher Natur sind. Im Gegentheil: von einem gewissen Standpunkte aus und bis zu einer gewissen Höhe sind diese durch den alle Zeit regen

Egoismus aller Menschen entstehenden Verirrungen und Verwirrungen, durch die hindurch sich die alte solide Grundlage der Menschenvereinigung in ihrer innern Kraft und Ständigkeit unerschütterlich behauptet, geradezu ergötzlich.

Der Menschen wunderliches Weben,
Ihr Wirren, Suchen, Stoßen und Treiben,
Schieben, Reißen, Drängen und Reiben,
Wie kunterbunt die Wirthschaft tollert,
Der Ameishauf durcheinander kollert —

Aber, es ist nicht jeder ein Hans Sachs, daß er den Humor von der Sache wegbekäme; und oft ist die Sache auch gar kein Gegenstand mehr für den Humor, so wenig, daß sich der Narr aus dem Stücke schleicht und nicht wiederkommt; so wenig, daß der arme alte König sich an den Kopf faßt, und ruft: O, schützt vor Wahnsinn mich, vor Wahnsinn, Götter! so wenig, daß Kent, voll bittrer Ironie, fragt: Ist dies das verheißene Ende? und der muthige Edgar schaudernd murmelt: Sind's Bilder jenes Grauns?

Ich brauche wol kaum zu bemerken, daß jene erste Weltanschauung, welche das Dasein für eine mit manchen Unzulänglichkeiten behaftete, sonst aber recht wackre und treffliche Einrichtung hält, das Leben komisch; und jene andre, welche auf der Nichtigkeit der Dinge weilt, auf der Unzulänglichkeit unsrer Kräfte,

der Unausführbarkeit unsrer Entwürfe, der Incongruenz unsrer Gedanken und Thaten, der Furchtbarkeit der Leidenschaften, ohne die doch nun einmal nichts Großes geschaffen wird, das Leben tragisch nimmt.

Wie steht nun der Dichter zu alle dem?

Wir sahen, daß der empfindende Mensch, wenn sich die Phantasie der Empfindung bemeistert, es zu keiner anderen Aeußerung, als eben zum lyrischen Gedichte bringen kann. Ganz anders stellt sich die Sache für den Dichter, dessen Geist mit leidenschaftlicher Erregung bei jenem Kampfe weilt, aus welchem das handelnde thätige Leben fortwährend besteht. Wie der leidenschaftlich Handelnde nach einem unendlich tiefsinnigen Ausdruck unserer Sprache: „außer sich," d. h. ganz in der That ist, die er zu thun gedenkt, oder eben thut, so muß auch der Dichter des handelnden Lebens das Product seiner Phantasie aus sich herausstellen; er muß die Handlung darstellen, so darstellen, als ob sie wirklich in dem Augenblick geschehe. Und damit haben Sie das Drama. Das Drama ist das Bild der Handlung im Spiegel der Dichterphantasie, wie das lyrische Gedicht der Ausdruck der Empfindung ist. Dort haben Sie, wie es der Begriff der Handlung mit sich bringt, vollste Objectivetät, während hier Alles in der Sphäre der Subjectivetät

bleibt. Der lyrische Dichter ist sich unter Umständen so selbst-genug, daß er das Gedicht, dessen Stoff er aus sich selbst nimmt, sich selbst singt; der dramatische Dichter braucht, wenn er auch selbst eine Rolle in der darzustellenden Handlung übernimmt, zum mindesten noch Einen, der die zweite Rolle darstellt; und da diese Beiden die Handlung nicht wirklich thun, sondern nur so thun, als ob sie sie thäten, so müssen Sie Jemand haben, dem das, was sie nur zum Schein thun, wirklich erscheint; d. h. sie müssen einen Zuschauer, und da die dargestellte Handlung einen ganz allgemeinen Sinn hat, der sich an Alle wendet, so viele Zuschauer wie möglich, d. h. sie müssen ein Publikum haben. Erst damit hat die Idee der dramatischen Kunst alle ihre Momente durchlaufen. Damit ein dramatisches Werk wirklich wird, bedarf es des Dichters, der es dichtet; des Schauspielers, der es darstellt; des Publikums, dem es dargestellt wird. Ein gelesenes Drama ist nur ein halbes Drama, und eins, das gar nicht aufgeführt werden kann, gar kein Drama. Die Darstellbarkeit eines Dramas ist seine unfehlbare Probe.

Daß die Dramen, je nach dem Standpunkte, welchen der Dichter der Welt gegenüber einnahm, sich in Tragödien und Komödien scheiden, möchte

nach dem, was ich vorhin ausgeführt habe, sich von selbst verstehen.

Wir müssen hier, bevor wir weiter gehen können, noch einen Begriff näher bestimmen, dessen ungenaue Fassung in den Ansichten über das Drama eine unglaubliche Verwirrung herbeigeführt hat. Sie können alle Augenblicke hören: es ist keine Handlung in dem Stück, die Handlung kommt nicht aus der Stelle — und doch wird fortwährend gehandelt. Wie viele Köpfe werden im Götz von Berlichingen blutig geschlagen, und doch soll keine Handlung in dem Stücke sein! Kann man es dem Laien verdenken, wenn ihn dergleichen scheinbar unauflösliche Widersprüche stutzig machen? Hätte man in der berühmten Definition des Aristoteles: „Die Tragödie ist die Nachahmung einer Handlung, welche vermittelst des Mitleids und der Furcht, die Reinigung dieser und dergleichen Leidenschaften bewirkt," hätte man, sage ich, hier statt des Wortes Handlung das Wort That gesetzt, so würde dies die Frage wesentlich vereinfacht haben. Die That ist die explodirende Leidenschaft, und wie lang auch der Weg sein mag von der ersten Regung des Begehrungsvermögens in dem tiefsten Grunde des Herzens durch die Stadien der Erwägung, des Schwankens, des Zweifels, bis die stetig wachsende Gluth der

Leidenschaft die starre Masse flüssig macht, daß sie sich ergießen kann, um in diesem Augenblicke für immer zu erstarren — immer ist sie einheitlich im strengsten Sinne. An diesem Begriff der That haben Sie einen unverrückbaren Maßstab, den Sie mit vollkommner Sicherheit an jede Tragödie legen können. Sie werden diejenige Tragödie für die vorzüglichere halten, in welcher, wie im Wallenstein, alle Phasen der That rein und klar heraustreten, und umgekehrt. Auch ist nun sofort klar, weshalb der Hamlet eine so wunderliche Tragödie ist, da sich in derselben der Held fünf Acte hindurch sträubt, die That, um die es sich handelt, zu thun. In diesem Stück erfolgt die Explosion in der letzten Scene; aus keinem andern Grunde, als weil die Leidenschaft (hier die Rache) von einer so festen Hülle (Hamlet's Bedenklichkeit) umgeben ist, daß sie nicht zum Explodiren kommen kann. Am Hamlet ist also, wie kaum an einem andern Stücke nachzuweisen, daß es sich in der Tragödie um eine Leidenschaft handelt, die sich vor unseren Augen zur That verkörpern soll.

Offenbar hat diese Theorie nur Anwendung auf die Tragödie, keineswegs auch auf die Komödie. Die Komödie hat nichts mit der Leidenschaft zu thun, erfordert also auch keine That; die Handlung in der

Komödie ist durchaus in dem lockeren Sinne des alltäglichen Lebens zu nehmen. In den Komödien höchsten Styls, z. B. denen des Aristophanes, in welchen sich, wie z. B. in den „Vögeln" der Unsinn in der Gestalt des Rathe-Freund mit der Herrscherin Basileia zum Himmel schwingt, ist so gut wie gar keine Handlung. Wenn die Tragödie die enschiedene Tendenz hat, uns vom Leben abzuwenden, indem sie uns an einem Beispiel beweist, wie selbst das Höchste und Herrlichste dem Untergang verfallen ist, so will uns im Gegentheil die Komödie mit dem Leben versöhnen, indem sie uns freilich ebenfalls die Unzulänglichkeit alles Irdischen nachweist, aber nur, um uns zu belehren, daß dies sein muß, weil nur in der Unzulänglichkeit und Vergänglichkeit des Einzelnen die Vollkommenheit und Ewigkeit des Alls sich behaupten kann. In der Tragödie tödten die Kinder der dunklen Leto die Kinder der Niobe; in der Komödie aber erstehen diese letzteren wieder, und sprechen: wir sind unsterblich wie ihr, was wäret Ihr Götter, trotz aller Eurer Herrlichkeit, wenn ihr keine Menschen hättet, die euch anbeteten; oder, wie es im Volkslied von den zwei Hasen heißt, die der Jäger niedergeschossen hatte: Als sie sich besannen, daß sie noch leben thaten, liefen sie von dannen.

Es ist nicht nöthig, daß ich hier die Theorie der Komödie weiter entwickele, da Goethe verhältnißmäßig in der Komödie sehr wenig geleistet hat, und wir überdies in der nächsten Vorlesung, bei Gelegenheit des Romans, auf den Begriff des Humors, aus welchem die Komödie erwächst, noch näher werden eingehen müssen. Was die Mittelarten: die larmoyante Komödie, das Conversationsstück, das Charakterlustspiel, Melodrama und wie sie heißen mögen, betrifft, so kann ich nur sagen, daß sie in demselben Grade weniger ästhetisch sind, als sie sich nach dieser oder jener Seite hin von den einzig reinen Formen des Dramas: der Tragödie und Komödie entfernen.

Untersuchen wir nach dem Einblick, den wir jetzt in das Wesen der dramatischen Kunst gethan haben, von welcher Mischung wol die Seelenkräfte des Dramatikers sein müssen. Der Grundton des lyrischen Gedichtes, sahen wir, war Empfindung, der der Tragödie (denn die Komödie müssen wir jetzt außer Acht lassen) ist die Leidenschaft. Der Lyriker mußte ein empfindsames Herz haben, der Tragiker ein leidenschaftliches; der Lyriker durfte die Widersprüche des Lebens beklagen; den Tragiker müssen sie empören, herausfordern, quälen; der Lyriker wird die Wunden des Lebens mit dem Schleier der Wehmuth zudecken;

der Tragiker wird den Schleier herunterreißen und die klaffenden Wunden zeigen; der Lyriker wird den Bruch in der Rechnung des Lebens nur andeuten; der Tragiker wird ihn bis auf die letzte Ziffer herausrechnen. — Mit dem berühmten Worte Schiller's: von dem großen gigantischen Schicksal, das in der Tragödie heraustreten und den Menschen erheben solle, indem es ihn zermalme, ist es so ein eigen Ding. Ich habe mich von der stricten Wahrheit desselben nicht überzeugen können. Ich habe nicht finden können, daß es etwas wesentlich Erhebendes für den Betrachter haben könne, wenn im Hamlet, König Lear, Mackbeth, d. h. in den größten Tragödien, die wir besitzen, Unschuldige mit sammt den Schuldigen in einem großen allgemeinen Verderben, wie in einem Höllenrachen, verschlungen werden. Die Erhebung müßte in einem stoischen Trotz bestehen, der das Schicksal herausfordert, sein Aergstes zu thun, — ein Trotz, der mit der Verzweiflung eine bedenkliche Aehnlichkeit hat. Auch finde ich die Bestätigung dieser meiner Ansicht in den Aussprüchen zweier Philosophen, die auf so wesentlich verschiedenen Standpunkten stehen, wie Wilh. v. Humboldt und Schopenhauer, der Eine ein Zögling der heiteren Griechen, der Adere ein Adept der ascetischen Weisheit der Inder. Humboldt sagt

in seinem trefflichen Buche über Hermann und Dorothea: „Die Tragödie drängt uns in uns selbst zurück, und mit demselben Schwert, mit dem sie ihren Knoten zerhaut, trennt sie auch uns für einen Augenblick von der Wirklichkeit und dem Leben, das sie uns überhaupt weniger zu lieben, als mit Muth zu entbehren lehrt;" und Schopenhauer sagt in seinen Paralipomenen: „Auf der höchsten und schwierigsten Stufe wird das Tragische beabsichtigt; das schwere Leiden, die Noth des Daseins wird uns vorgeführt und die Nichtigkeit alles menschlichen Strebens ist hier das letzte Ergebniß. Wir werden tief erschüttert und die Abwendung des Willens vom Leben wird in uns angeregt, entweder direct, oder als mitklingender harmonischer Ton."

Und noch ein Anderes spricht gegen Diejenigen, welche von der Tragödie eine ähnliche Wirkung erwarten, wie etwa von einer guten Predigt; das sind die Satyrspiele, welche die feinfühlenden Griechen ihren tragischen Trilogien folgen ließen. Die Weihe einer wirklichen Erhebung läßt sich ein gebildeter Mensch nicht durch die tollen Possen eines Satyrspieles rauben; wohl aber läßt er sich von dem Krampf, mit welchem Furcht und Mitleid bei dem Anblick eines grimmigen Verhängnisses sein empfindsames Herz zu-

sammenschnüren, gern durch ein übermüthiges Lachen erlösen, wie es die komische Muse durch ihre geistvollen Carricaturen in uns erweckt.

Wie dem aber auch sein mag: in jedem Falle wird das Tragödienschreiben kein Geschäft für einen vorzugsweise heitern Menschen sein, kein Geschäft für Jemand, der nicht in den Widersprüchen des Lebens, wie in einem grausen Labyrinth, umhergeirrt ist; kein Geschäft für einen Mann, welcher die Aufgabe seines Lebens nicht in der energischen Theilnahme an dem Kampf des Lebens, sondern in einer möglichst harmonischen Ausbildung seiner selbst erblickt; kein Geschäft endlich für Jemand, der, wie Goethe, nicht in einer vorübergehenden quietistischen Stimmung, sondern mit jener Ueberzeugung, die aus der Praxis eines langen Lebens herauswächst, das Wort spricht: „Der Handelnde hat immer Unrecht, Niemand hat Recht, als der Betrachtende", und, in Folge dieser seiner Grundanschauung, mit dem Leben des handelnden Menschen, dem politischen Leben, ein für alle mal nichts zu thun haben will.

„Zum Maßstab eines Genies," sagt Schopenhauer, „soll man nicht die Fehler in seinen Productionen, oder die schwächeren seiner Werke nehmen, um es dann darnach tief zu stellen; sondern nur sein Vortrefflichstes.

Was das Genie auszeichnet und daher sein Maßstab sein sollte, ist die Höhe, zu der es sich, als Zeit und Stimmung günstig waren, hat aufschwingen können und welche den gewöhnlichen Talenten ewig unerreichbar bleibt." — Ein treffliches Wort, das dem griesgrämigen Philosophen alle Ehre macht, und von dem ich an dieser Stelle ausdrücklich sagen muß, daß ich es durchaus unterschreibe, um mich von dem Vorwurf zu reinigen, als könnte ich, wenn ich in dem Folgenden die Fehler in den Productionen unseres Dichters hervorhebe, wenn ich auch der schwächeren Werke Erwähnung thun muß, auch nur einen Augenblick die Größe seines Genies verkennen, oder die Pietät, die wir ihm schuldig sind, verleugnen. Aber wenn der obige Maßstab auch der allein richtige ist, wenn es sich um eine Huldigung des Genius handelt, so paßt er nicht für uns, denen es um eine unparteiische Würdigung seines Genies in den verschiedenen Formen der Poesie zu thun ist. Unser Maßstab muß der ganz objective sein, den eine Definition der Kunstform, wie wir sie eben versucht haben, in die Hand giebt; und mit diesem Maßstab in der Hand müssen wir es aussprechen, daß Goethe in dem Gebiet der eigentlichen Tragödie Dichtern, die an Genie tief unter ihm stehen, die Palme lassen muß. Zwar hatte er nur ein einziges seiner

Dramen „den Faust“ als eine Tragödie bezeichnet, während er den Clavigo, den Egmont, die Stella, die natürliche Tochter Trauerspiele; und Tasso, Iphigenie, Götz von Berlichingen sogar nur Schauspiele nannte, als wollte er sie von vorn herein vor den Angriffen principienwüthiger Kritiker sicher stellen, aber offenbar haben alle diese Stücke den Stoff zu Tragödien in sich und auf alle Fälle haben wir keinen andern Maßstab, mit dem wir sie messen könnten, als den eben genannten.

Beginnen wir mit dem Egmont. Beachten Sie dabei stets, daß die Handlung oder die That des Helden der Angelpunkt ist, um den sich von der ersten bis zur letzten Scene, vom ersten bis zum letzten Wort, Alles in dem Drama drehen muß.

Erster Aufzug. Erste Scene. Brüsseler Bürger sind mit Soldaten beim Armbrustschießen. Sie gerathen in ein Gespräch über die Lage des Landes, kommen dabei auf Egmont zu sprechen, als auf den Mann, der einzig und allein im Stande sei, den Niederländern in dieser kritischen Lage zu helfen. Diese Scene ist als Exposition, deren jedes Drama bedarf, sehr schön; vielleicht nicht schlagkräftig genug. Man vergleiche sie z. B. mit der Eingangsscene in „Julius Cäsar“ des Shakespeare. — Zweite Scene: Palast

der Regentin. Margarethe von Parma unterhält sich mit ihrem Geheimschreiber Machiavell über die Lage des Landes. Dabei kommt die Rede auf Egmont. Magarethe behauptet, daß er an dem ganzen Unglück des Landes Schuld sei. Ohne Zweifel ist es vortrefflich gedacht, die Sache so von zwei ganz verschiedenen Seiten zu beleuchten; aber man bedenke wohl, daß wir bei alle dem noch immer auf der Schwelle verweilen und noch keinen Fuß in das Haus gesetzt haben. Wir sollen noch länger auf der Schwelle bleiben. Dritte Scene: „Clärchen, Clärchen's Mutter, Brakenburg“: verschafft uns einen Einblick in das Innere einer niederländischen Familie, deren Ruhe der Held in bedenklicher Weise zerrüttet hat. Auch hier wird wieder auf den politischen Hintergrund hingedeutet, der jetzt schon durch die Maßregeln, welche die Regentin in Folge des neuerdings in Flandern ausgebrochenen Aufstandes ergriffen hat, eine bestimmtere Färbung annimmt.

Mit einem Monologe, in welchem Brakenburg seinem jammervollen Verhältniß zu Clärchen Worte giebt, schließt der erste Act — schließt, ohne daß der Held auch nur ein einziges Mal aufgetreten wäre, — ein Factum, das schon seiner Merkwürdigkeit halber eine Erwähnung verdient.

Der zweite Aufzug. Abermals die Bürger; abermals Unterhaltung über die Lage des Landes, die immer beunruhigender wird. Der Schreiber Vansen, der neu auftritt, dient dazu, die breitgemalten Volksscenen durch die charakteristische Figur des Wühlers zu beleben, anderseits die Indolenz, Kraft- und Muthlosigkeit dieser Leute, die sich als echte Philister bewähren, noch deutlicher hervortreten zu lassen.

Die unverhältnißmäßige Länge dieser Exposition würde unter allen Umständen ein ästhetischer Fehler bleiben; aber man würde darüber wegsehen können, freilich nur unter einer Bedingung. Diese Bedingung wäre, daß aus diesem schwankenden Volksgrund nun die Gestalt des Helden, erfüllt mit dem ganzen Pathos des für die Freiheit seines Vaterlandes glühenden Patrioten, herauswüchse. — Möchte er immerhin von übergroßem Vertrauen überfüllt sein, aber dieses kühne Vertrauen müßte nicht aus ungerechtfertigter Achtung vor dem redlichen Willen des Königs und aus einem stolzen Gefühl seiner (des Ritters vom goldenen Vließ, der nur vom Capitel seines Ordens gerichtet werden kann) Unverletzlichkeit hervorgehen, sondern einzig und allein aus der hohen Meinung, die er von dem Muth, der Thatkraft, der Opferfreudigkeit des Volkes hätte, dem er die Eigenschaften, die ihn selbst im höchsten

Maße schmückten, nach Art eines kühnen energischen Geistes unterlegte. — Auch in diesem Falle würde der Graf dem Vorwurf der politischen Blindheit nicht entgehen; aber wie ganz anders stände er dann dem zaudernden Oranien gegenüber! gegenüber dem Diplomaten, dem politischen Schachkünstler, der vor der frischen muthigen That, vor der Revolution zurückbebt! Sollte einmal der Geschichte Gewalt angethan werden, so mußte es auf diese Weise geschehen, und welch' fürchterliche Bedeutung würden dann die Volksscenen gewinnen, wie würde uns zum voraus das tragische Geschick des Helden, der sich auf solchen Boden zu stellen gedenkt, mit Furcht und Mitleiden erfüllen! Welchen Eindruck würde es nun machen, wenn er jetzt, ähnlich, wie es Clärchen hernach thut, zum Kampf aufriefe, und die feige Menge ihn, wie es hernach bei Clärchen geschieht, im Stiche ließe, so daß er nun, kämpfend in der Mitte weniger Getreuer, dem tückischen Feinde in die Hände fiele. — Was geschieht statt dessen? Egmont tritt unter die hadernden Bürger, weist sie zur Ruhe, nicht etwa, weil jetzt die Zeit zum Losschlagen noch nicht gekommen sei, sondern, weil — ja, ich kann es nicht anders ausdrücken — weil Ruhe die erste Bürgerpflicht ist.

Egmont: „Was an Euch ist, Ruhe zu erhalten,

Leute, das thut — ihr seid übel genug angeschrieben. Reizt den König nicht mehr; er hat zuletzt doch die Gewalt in Händen. Ein ordentlicher Bürger, der sich ehrlich und fleißig nährt, hat überall so viel Freiheit als er braucht."

Kann sich der Graf wundern, wenn die Leute, denen er diese quietistischen Lehren ins Herz gepredigt, hernach nicht Hand noch Fuß für ihn rühren? Kann er sich wundern, daß sie seine Worte „bleibt zu Hause; leidet nicht, daß sie sich auf den Straßen rotten. Vernünftige Leute können viel thun" — daß sie diese Worte wörtlich nehmen? Nun ja! sie sind sehr vernünftig, bleiben zu Hause, rotten sich nicht auf den Straßen — und der Graf muß unterdessen der süßen Gewohnheit des Daseins entsagen.

Es folgt die Scene zwischen Egmont und dem Secretär, in der abermals absolut nichts geschieht, außer daß wir noch einen tieferen Einblick in die sorglose Natur des Helden gewinnen. Die Worte, mit welchen sich der Secretär verabschiedet: „O Herr! Ihr wißt nicht, was für Worte ihr gesprochen! Gott erhalt' euch!" sind unter diesen Umständen das beißendste Epigramm, daß dem Quietismus des Grafen geschrieben werden kann.

Die folgende berühmte Scene zwischen Oranien

und Egmont ist von der schlagendsten Beweiskraft von der absoluten Unfähigkeit Egmonts, so, wie ihn Goethe einmal gefaßt hat, der Held einer Tragödie zu sein. In dieser Scene stellt er eine Theorie der Unthätigkeit auf, die das diametrale Gegentheil von der tragischen Theorie ist, nach welcher, wie wir sahen, der Held nur dadurch zum Helden wird, daß er die That und mit der That die Schuld der That auf sich nimmt, welche dann eben die tragische Schuld ist.

Egmont: Und der Krieg ist erklärt und wir sind Rebellen. Oranien, laß Dich nicht durch Klugheit verführen; ich weiß, daß Furcht Dich nicht weichen macht. Bedenke den Schritt.

Oranien: Ich habe ihn bedacht.

Egmont: Bedenke, wenn Du Dich irrst, woran Du Schuld bist; an dem verderblichsten Kriege, der je ein Land verwüstet hat. Dein Weigern ist das Signal, das die Provinzen mit einander zu den Waffen ruft, das jede Grausamkeit rechtfertigt, wozu Spanien von jeher nur gern den Vorwand gehascht hat. Was wir lange mühselig gestillt haben, wirst Du mit einem Winke zur schrecklichsten Verwirrung aufhetzen. Denk an die Städte, die Edlen, das Volk, an die Handlung, den Feldbau, die Gewerbe! und denke die Verwüstung, den Mord! Ruhig sieht der Soldat

wol im Kriege seinen Kameraden neben sich hinfallen; aber den Fluß herunter werden Dir die Leichen der Bürger, der Kinder, der Jungfrauen entgegenschwimmen, daß Du mit Entsetzen dastehst und nicht mehr weißt, wessen Sache Du vertheidigst, da die zu Grunde gehen, für deren Freiheit Du die Waffen ergreifst. Und wie wird Dir's sein, wenn Du Dir still sagen mußt: Für meine Sicherheit ergriff ich sie.

Oranien: Wir sind einzelne Menschen, Egmont. Ziemt es sich, uns für Tausende hinzugeben, so ziemt es sich auch, uns für Tausende zu schonen.

Brauche ich diese Scene noch zu commentiren? Ist Egmont's ganze Argumentation etwas Anderes, als eine Periphrase der Goethe'schen Worte: Der Handelnde hat immer Unrecht; Niemand hat Recht als der Betrachtende? Und hätte Oranien nicht mit Hegel's Worten erwidern können: „Egmont, Egmont, es ist die Ehre großer Charakter, schuldig zu sein!"

In der That! mit jenen Worten streicht sich Egmont aus der Reihe der tragischen Helden aus, oder wir müßten denn, wie wir vorhin eine Tragik der Activetät festgestellt haben, nun auch eine Tragik der Passivetät statuiren; Egmont's Worte, als er zur Execution geführt wird, scheinen das zu beanspruchen: „Auch ich schreite einem ehrenvollen Tode aus diesem

Kerker entgegen; ich sterbe für die Freiheit, für die ich lebte und focht, und der ich mich jetzt leidend opfere."

Wir werden im Verlauf sehen, daß fast alle Goethe-schen Helden solche mehr oder weniger leidende Helden sind.

Niemand mehr, als „Eugenie", die Heldin jenes seltsamen Stückes: „Die natürliche Tochter". Dieses Drama ist auf dem Repertoir der Theater niemals heimisch gewesen und jetzt schon lange und wol für immer von demselben verschwunden; aber es wird auch nicht einmal mehr gelesen und doch ist das sehr schade, denn es ist in mehr als einer Hinsicht höchst interessant, und ich möchte es allen denen, welchen es um einen mehr als oberflächlichen Einblick in das Wesen des Goethe'schen Genius zu thun ist, zum aufmerksamsten Studium empfehlen. Schon der Umstand, daß der Dichter in diesem Stücke den kühnen Versuch machte, die französische Revolution auf die Bühne zu bringen, dürfte genügen, um das Interesse Aller, die es noch nicht kennen, auf dasselbe zu lenken. Es ist seltsam, zu sehen, was Goethe aus diesem Stoffe gemacht hat. Zwar wird unser Urtheil immer ein hypothetisches bleiben, insofern, als das Ganze auf eine Trilogie angelegt war, von der nur das erste

Drittel fertig geworden ist, aber man braucht gerade kein ästhetischer Cuvier zu sein, um aus dem Vorhandenen auf den möglichen Bau der ganzen dramatischen Gliederung zu schließen.

Die Handlung des Stückes ist in Kurzem folgende: Ein Prinz, der Oheim des Königs, unter dem wir uns Ludwig XVI. von Frankreich denken mögen, hat eine natürliche Tochter, die er fern vom Hofe in der Einsamkeit hat erziehen lassen. Der Tod der Frau, welche dem Kinde das Leben gab, ebenfalls eine Prinzessin, macht es dem Vater möglich, die heißgeliebte Tochter, die sich unterdessen zur schönsten Blüthe der Jungfräulichkeit entwickelt hat, allmälig ihrer Einsamkeit zu entziehen und an den Festen des Hofes Theil nehmen zu lassen. Die Mutter hatte sich eines Kindes, das ihr stets ein lebendiger Vorwurf war, geschämt; der Vater ist nur stolz auf sie. Er präsentirt sie bei Gelegenheit einer Jagdpartie dem Könige, seinem Neffen. Der König nimmt das schöne Mädchen gnädig auf, und verspricht ihr, sie demnächst in feierlicher Audienz bei Hofe zu empfangen. Eugenie, in deren feurigem Herzen ein mächtiger Ehrgeiz flammt, ist entzückt; sie kann die Zeit nicht erwarten, wo sie in ihrer Herrlichkeit erscheinen soll; sie übertritt sogar das Verbot des Vaters, der ihr an's Herz gelegt hat,

den kostbaren Schrank, in welchem er ihr die Ausstattung für ihr Erscheinen bei Hofe schickt, nicht zu öffnen. Unterdessen ist der nichts Ahnenden bereits das Netz des Verderbens über das schöne Haupt geworfen. Der Prinz nämlich hat außer der illegitimen Tochter einen legitimen Sohn, einen wüsten, grausamen, ehr- und habsüchtigen jungen Mann. Dieser Prinz haßt die Schwester, die ihm sein Erbe zu schmälern droht und beschließt, sie zu vernichten. — Der Vater erfährt plötzlich, daß seine Tochter bei einem wilden Ritt gestürzt sei und einen entsetzlichen Tod gefunden habe.

Sein Jammer ist grenzenlos; er ahnt nicht, daß Alles ein Betrug, und die Nachricht, daß sie durch den Sturz bis zur Unkenntlichkeit zerschmettert sei, eine Lüge ist, erfunden, um ihn von der Ausführung des Wunsches, die Todte noch einmal zu sehen, abzuhalten. Unterdessen ist die Unglückliche durch die Partei des Prinzen, deren Seele der Secretär (der Prinz selbst tritt gar nicht auf) zu sein scheint, in Begleitung ihrer Hofmeisterin, der Verlobten des Secretärs, die sich halb gezwungen zu dieser Schandthat hergiebt, an einen Hafenort gebracht worden. Eugenie versucht ihr Haupt aus der verderblichen Schlinge zu ziehen. Sie beschwört die Hofmeisterin, die ihr nicht willfahren

darf, selbst wenn sie wollte; sie wendet sich an den Gouverneur des Platzes, an eine Aebtissin, an das Volk selbst, Alles vergebens. Alle schreckt eine geheime Ordre, welche die Verschworenen gefälscht haben und die sich im Besitz der Hofmeisterin befindet, zurück.

Da, in ihrer äußersten Noth, entschließt sie sich, den Antrag eines Gerichtsraths, dessen Eintreten in die Handlung nicht sonderlich motivirt ist, anzunehmen und seine Gattin zu werden, um so, von ihm, der ihr versprechen muß, „sie nur als Bruder mit reiner Neigung zu umfangen," beschützt, im Lande zu bleiben und der Revolution, welche sie vorausahnt, Trotz zu bieten. Darauf deuten die Worte hin, mit denen sie sich selbst ihr Bleiben und das Annehmen des Antrages des Gerichtsraths motivirt:

Und solche Sorge nähm' ich mit hinüber,
Entzöge mich gemeinsamer Gefahr,
Entflöhe der Gelegenheit, mich kühn
Der hohen Ahnherren würdig zu erweisen;
Um jeden, der mich ungerecht verletzt,
In böser Stunde hülfreich zu beschämen?

Diese Verse zeigen mit ziemlicher Bestimmtheit die Richtung an, in welcher der Dichter das Werk fortzusetzen gedachte. Offenbar sollte nun der Graus der Revolution über das zerrüttete Königshaus hereinbrechen und Eugenie mit den Ihrigen untergehen.

Demnach hätten wir dieses ganze fünfactige Stück nur als Exposition zu betrachten, und insofern könnte es eine gewisse Berechtigung haben, daß die Heldin bis jetzt leidet und nur leidet; denn gerade in der Schule des Leidens könnte sich ja ihr Charakter zu jener Stahlhärte kräftigen, welche allein die heroische That ermöglicht; auch daß der Dichter uns vorläufig in der schwülen Atmosphäre des Hofes gebannt hält, spricht nicht gerade gegen seinen historisch-dramatischen Sinn, denn es ist ja unzweifelhaft, daß die tiefe Verderbtheit der Höfe ein Haupthebel der Revolution war: überdies leitet er ja am Schluß des Stücks seine Heldin in die bürgerliche Sphäre hinüber; nichts desto weniger erheben sich schwere Bedenken, daß der Dichter auf dem eingeschlagenen Wege zu einem befriedigenden Resultat gekommen wäre. Einmal ist es doch ein gar eigen Ding, ein Mädchen zur Heldin eines Stückes zu machen, das die Revolution von 1789 auf die Bühne bringen soll. Eine Revolution ist im intensiven Sinn Mannes-Arbeit; Frauen können ihrer Natur nach in einem solchen Conflict nur leiden, wenn sie nicht mit dem ganzen politischen Pathos einer Charlotte Corday erfüllt sind. Und es ist gar nicht anzunehmen, daß Goethe seine Heldin von einer politischen Leidenschaft hätte ergriffen werden lassen. Die

bereits angeführten Verse zeigen zu deutlich, welcher Art die That Eugeniens sein sollte; noch deutlicher die folgenden:

Und wenn mein Vater, mein Monarch mich einst
Verkennt, verstoßen, mich vergessen, soll
Erstaunt ihr Blick auf der Erhaltnen ruhn,
Die das, was sie im Glücke zugesagt,
Aus tiefem Elend zu erfüllen strebt.

Also eine That des Opfers! eine That der Liebe, aber nicht der patriotischen, sondern der Verwandtenliebe. Was dabei aus der Revolution geworden wäre, mögen Apollo und die himmlischen Musen wissen.

Aber es bedarf dieser Vermuthungen gar nicht, um zu dem Schlusse zu gelangen, daß Goethe nicht der Dichter war, eine solche Aufgabe zu bewältigen. Wenn irgend eine, so erforderte diese eine Shakespeare=sche Kraft in der resoluten Bewältigung des Stoffes, eine Shakespeare'sche Hand, die mit zwei, drei kühnen Strichen einen Charakter zeichnet. Nun aber lese man das Stück, und man wird selbst bei der größten Bewunderung des Dichters seine Ungeduld und seinen Unmuth über das langsame Fortrücken der Handlung nicht bemeistern können. Und nun die Charakteristik, die keineswegs flüchtig, sondern nur allzu detaillirt ist, und es doch nicht weiter bringt, als daß die Gestalten, wie sich ein neuerer Literaturhistoriker aus=

drückt, den Figuren auf alten abgeblaßten Tapeten gleichen. Und nun die Sprache! es ist die feinste Quintessenz der Sprache, so fein, daß sie oft an den bekannten Ausspruch Talleyrand's erinnert! Man höre z. B., wie sich der Gerichtsrath, der als ein durchaus edler Charakter dargestellt wird, über die Willkür äußert, welche die Handlungen der Fürsten kennzeichnet.

Eugenie.

Was ist Gesetz und Ordnung? können sie
Der Unschuld Kindertage nicht beschützen?
Wer seid denn ihr, die ihr, mit leerem Stolz
Durch's Recht Gewalt zu bändigen euch berühmt?

Gerichtsrath.

In abgeschlossnen Kreisen lenken wir
Gesetzlich streng, das in der Mittelhöhe
Des Lebens wiederkehrend Schwebende.
Was droben sich in ungemess'nen Räumen
Gewaltig seltsam, hin und her bewegt,
Belebt und tödtet ohne Rath und Urtheil,
Das wird nach anderm Maß, nach anderer Zahl
Vielleicht berechnet, bleibt uns räthselhaft.

Ich gestehe, daß die diplomatisch-kühle Ruhe dieser Sprache, so oft ich das Stück gelesen habe, mir im höchsten Grade unheimlich gewesen ist, unheimlich wie tödtliches Gift, das in zarten Krystallfläschchen verschlossen ist. Diese Menschen handeln, wie die Teufel und reden, wie die Engel. Ein Charakter, wie der

Secretär, der an entschlossener Schurkerei kaum einem Jago etwas nachgiebt, kann seiner Braut, der Hofmeisterin, den Entschluß der Verschworenen, ihren Zögling schlimmsten Falls des Lebens zu berauben, mit folgenden sanften Worten ankündigen:

Ergreife
Sie schnell die holde Tochter, führe sie,
So weit du kannst, hinweg, verbirg sie fern
Vor aller Menschen Anblick, denn — du schauderst,
Du fühlst, was ich zu sagen habe. — — —
— — — — — — — — —
— Wagtest du, was ich dir anvertraut,
Aus guter Absicht irgend zu verrathen,
So liegt sie todt in deinen Armen! Was
Ich selbst beweinen werde, muß geschehen.

Ich zweifle sehr, daß die Thränen dieses Edlen reichlich geflossen sein würden! — Und in dem Tone sprechen sie alle, Einer wie der Andre!

Und nun kommt noch ein Umstand! Der Dichter hat dieses offenbar mit der größten Liebe ausgeführte Drama nicht vollendet, nicht einmal weiter zu führen versucht. Es finden sich in seinen Schriften nur sehr dürftige, kaum verständliche Andeutungen über die Fortsetzung, und weshalb er den Plan hat fallen lassen. Die unglaubliche Kühle, mit welcher das Publikum das Stück aufnahm, kann nicht der Grund gewesen sein, denn schon damals kümmerte sich Goethe

grundsätzlich sehr wenig um das Urtheil des Publikums, auch stand er — das Werk ist 1803 verfaßt — in der Vollkraft seiner Jahre und die innige Verbindung mit Schiller (der übrigens das Stück, obgleich mit einiger Zurückhaltung lobte), hätte ihn zur feurigsten Verfolgung eines bedeutenden Zieles anspornen sollen. Und dennoch! dennoch! das Wort muß ausgesprochen worden: der Dichter ließ das Werk fallen, weil es seinen Händen zu schwer wurde; weil er, wenn er noch einen Schritt weiter gethan hätte, aus der kühlen Hofluft in die heiße Revolutionsatmosphäre gekommen wäre; weil er, wenn er seinem Stoff gerecht werden wollte, die ganze wilde Leidenschaft, die in den Herzen eines bis in die tiefsten Tiefen erregten Volkes lebt, hätte zur Darstellung bringen und seine Heldin an dieser Leidenschaft participiren lassen, weil er mit einem Worte eine Tragödie hätte schreiben müssen.

Wir haben schon beim Egmont gesehen, daß der Dichter an dieser Aufgabe vorübergegangen ist; ein nicht minder auffallendes Beispiel seiner Zaghaftigkeit, die tragischen Stoffe da zu suchen, wo sie liegen, bietet der Götz von Berlichingen, bietet es um so mehr, als dieses Stück nicht, wie die Natürliche Tochter, in einer Zeit entstanden, in welcher sich der Dichter mit voller Ueberzeugung in den Bann der klassischen Kunst

gethan hatte; nicht, wie der Egmont, in großen Zwischenräumen langsam vollendet, sondern in jener Frankfurter Sturm- und Drangperiode in der unglaublich kurzen Frist von sechs Wochen, wie Minerva aus dem Haupte des Zeus, aus dem gestaltenbrütenden Hirn des jungen Genies geboren wurde. Damals dachte Goethe noch nicht daran, etwaige Rücksichten zu nehmen auf die zarten Ohren durchlauchtigster Zuhörer; damals scheute er sich gar nicht, die unbändigsten Leidenschaften fessellos wüthen zu lassen, und wir können mit voller Bestimmtheit aussprechen, daß die Schranken, an denen er damals stehen blieb, die Grenzen seiner Kraft waren. Goethe hat, wie Sie wissen, dreimal Hand an das Werk gelegt; alle drei Bearbeitungen, von denen die ersten zwei unmittelbar hintereinander abgefaßt wurden, — die dritte viele Jahre später für die Theateraufführung, — sind uns erhalten.*) Nun ist es ganz wunderbar, zu sehen, wie das Moment, welches meiner Meinung nach zum tragischen Angelpunkt des Dramas gemacht werden mußte: der Bauernkrieg nämlich, in jeder Bearbeitung eine geringere Wichtigkeit bekommt, bis es in der dritten fast ganz verwischt ist. Die erste Bearbeitung fängt, —

*) Band 9, 34 und 35 der Ausgabe von 40 Bänden.

mir zum unumstößlichen Beweis, daß der Dichter ursprünglich auf der richtigen Fährte war — mit einer Scene zwischen Metzler und Sivers, den späteren Führern der Bauern an, so daß schon auf der Schwelle ihre dunklen Schatten in die Geschichte des Ritters mit der eisernen Hand hineinfallen. Diese merkwürdige Scene ist schon in der zweiten Bearbeitung ganz und gar verwässert. Sivers sagt einmal: „dürften wir nur so einmal an die Fürsten, die uns die Haut über die Ohren ziehen" — das ist Alles.

Ich sagte, der Dichter war auf der richtigen Fährte, als er die grollenden Bauern in den Vordergrund des Bildes treten ließ. Wäre er dieser Fährte gefolgt, er hätte nicht nur eine dramatische Geschichte — er hätte ein Drama, er hätte eine Tragödie schreiben können. Wie die Sache jetzt liegt, ist der Bauernkrieg ein ganz äußerliches Motiv, gleichsam ein Deus ex machina, um die Katastrophe herbeizuführen. Götz wird zur Führerschaft gezwungen; seine That ist eine That, die keinen Werth hat, weder moralischen, noch dramatischen. Mochte er immerhin nicht gern, mochte er mit dem größten Widerstreben gehen in dem vollen Bewußtsein der Verantwortlichkeit des Schrittes; aber in seinem Herzen mußte eine tiefe Sympathie für die armen Gemißhandelten leben; er mußte sich bis auf

einen gewissen Grad mit den Bauern identificiren. Und sage man nicht, daß so der Geschichte Gewalt angethan wäre! Um eine gute Tragödie zu schreiben, verlohnt es sich wol einmal, von der historischen Wahrheit abzuweichen. Und war denn dem Helden vom Dichter nicht schon das menschenfreundliche, sympathetische Herz gegeben? tritt er nicht überall in dem Stück als der Hort der Armen, der Unterdrückten auf? Soll Bruder Martin ihn umsonst einen Mann genannt haben, „den die Fürsten hassen und zu dem die Bedrängten sich wenden?“ Sind ihm die armen Bauern noch nicht genug bedrängt, und bedrückt und geknechtet und mißhandelt? — Freilich schon in der zweiten Bearbeitung ist davon kaum noch die Rede, und in der dritten sind sie weiter nichts als Mordbrenner und Räuber. In der dritten kann Götz, als sie ihn zum Hauptmann wollen, zu ihnen sprechen: „Ja von der Leber weg will ich zu euch reden; euch sagen, daß ich euch und eure Thaten verabscheue. Diese Piken, mit dem Blut so vieler Edlen getränkt, mögen sich auch in meines tauchen. Der Graf von Helfenstein, den ihr ermordet, wird im Andenken aller Edlen noch lange fortleben, wenn ihr, als die elendesten aller Sünder gefallen, vermischt unter einander im Grabe liegt. Das waren Männer, vor denen ihr hättet das Knie

beugen, ihre Fußtapfen küssen sollen. Sie trieben den Türken von den Grenzen des Reichs, indeß ihr hinter dem Ofen saßt. Sie widersetzten sich den Franzosen, indessen ihr in der Schenke schwelgtet. Euch zu schützen, zu schirmen vermochten sie; diesen unschätzbaren Dienst leisteten sie euch, und ihr versagtet ihnen den Dienst eurer Hände, mit denen allein ihr euch doch nicht durchhelfen werdet. Eure Häupter sind sie, und ihr seid nur verstümmelte angefaulte Leichname. Grinst nur! Gespenster seid ihr, schon zuckt das geschliffene Schwert über euch. Eure Köpfe werden fallen, weil ihr wähntet: sie vermöchten etwas ohne Haupt."

Ganz anders steht die Sache in der ersten Bearbeitung. Die tödtliche Mißhandlung der Bauern durch ihre Herren wird bereitwillig zugegeben, und was den Grafen von Helfenstein anbelangt, der im Andenken aller Edlen noch lange fortleben soll, so werden in der ersten Bearbeitung so sonderbare Dinge von ihm berichtet, daß man in der That nicht weiß, woher in aller Welt er eigentlich die rühmliche Grabrede, welche ihm der Dichter 30 Jahre später hielt, verdient hat.

Diese Scene (Gottfried von Berlichingen, fünfter Act), welche an titanischer Kraft keiner Scene in Schiller's Räubern nachsteht, hat Goethe schon in der

zweiten Bearbeitung verworfen, weil sie seinem zarten Schönheitssinn ohne Zweifel zu roh war. Später hat er sich mit ausgesprochenem Widerwillen von diesen Erzeugnissen seiner Sturm- und Drangperiode abgewandt; ich fürchte, nicht ganz mit Recht. Ich glaube, es wäre gar nicht so unersprießlich für Goethe und die deutsche Dichtung gewesen, wenn er kräftiger die volksthümliche Richtung seiner ersten Periode verfolgt hätte. Es wäre ihm dann wol nicht begegnet, daß er bei Gelegenheit eines Maskenzuges, welcher nach seiner eigenen Angabe „bei Allerhöchster Anwesenheit Ihro Majestät der Kaiserin Maria Feodorowna, den 18. Dec. 1818 in Weimar" aufgeführt wurde und bei welchem die verschiedenen Dichtwerke in ihren Helden vorgeführt wurden, auch Götz von Berlichingen auftreten und des Bauernkriegs mit folgenden Worten Erwähnung thun lassen konnte:

„Zur Seite steht des Landmanns Heiterkeit,
Der jeden Tag des Leiblichen sich freut."

Man traut seinen Augen nicht! als ob der Bauernkrieg, bei dessen Erinnerung man zusammenzuckt, wie wenn ein bloßliegender Nerv berührt wird, die lieblichste Idylle von der Welt gewesen wäre! Welche Umwandlung mußte mit dem Dichter vorgegangen sein in der Zeit, die zwischen diesen Versen liegt und

jener ergreifenden Schilderung einer Episode aus der entsetzlichsten Tragödie unserer Geschichte.

Um das Gesagte kurz zusammen zu fassen: der Götz von Berlichingen leidet an denselben Gebrechen, an welchen der Egmont und die Natürliche Tochter litten. Der Dichter geht an der tragischen Aufgabe vorbei und liefert uns statt dessen einen Roman in dramatischer Form.

Ich habe diese drei Dramen so ausführlich besprochen, weil sie gerade für die Messung von Goethe's tragischer Kraft besonders wichtig sind. Alle drei Stücke spielen auf dem Boden der Revolution, aber keines saugt seine Lebenskraft aus diesem Boden. Die Helden stürzen in den Schlund der Revolution, aber nicht, wie jener Jüngling sich in den Schlund stürzte, der sich auf dem Forum Romanum geöffnet hatte, mit dem vollen Bewußtsein der That; nicht erfüllt von dem Pathos der weltgeschichtlichen Ideen, an deren Verwirklichung ihre Zeit sich abmühte, sondern als Opfer eines ungeheuren Conflictes, dem sie innerlich fremd sind. Sie sind und bleiben trotz ihrer stolzen historischen Titel im Grunde ihres Herzens Privatmenschen, selbst noch dann, wenn sie von dem Verhängniß in die Arena der weltgeschichtlichen Ereignisse geschleppt werden.

In den übrigen Trauerspielen des Dichters bleiben wir, auch wenn wir es wie im Tasso und der Iphigenie mit historischen und mythischen Personen zu thun haben, auf dem Boden des Privatlebens. In allen diesen Stücken sind die Helden wesentlich undramatisch, denn sie sind alle viel mehr leidend, als handelnd. Clavigo ist eine Puppe von Wachs in den Händen des Weltmannes Carlos; Fernando in der Stella ist das Ideal jener Menschen, die von ihren Launen und Gelüsten umgetrieben werden, wie ein Kreisel von der Peitsche des Knaben, und die es trotz aller der unerquicklichen Wallungen, von denen sie heimgesucht werden, nie zu einer herzhaften Leidenschaft bringen; Iphigenie, die herrliche, blickt aus dem reinen Aether ihrer edlen Weiblichkeit sternenhoch herab auf die erdgeborenen Leidenschaften, deren wilde Wellen kaum den Saum ihres leuchtenden Priestergewandes berühren; Tasso kann nur schwärmen, klagen, schüchtern die Hand nach dem Gegenstand seiner Leidenschaft ausstrecken und wenn ihm dann dieser Gegenstand, wie die Wolke dem Ixion, entschwebt, sich verzweifelnd dem Feinde in die Arme werfen. — In allen diesen Stücken ist von einer Handlung, geschweige denn von einer That, wie sie zu einer Tragödie nöthig ist, nicht die Rede.

Dennoch, wenn sie auch dem objectiven Erforderniß der Aristotelischen Definition, die Nachahmung einer Handlung zu sein, nicht entsprechen, so unterliegt es doch keinem Zweifel, daß sie das subjective Criterium: In dem Herzen des Zuschauers Mitleid und Furcht zu erwecken, erfüllen. Es scheint somit, daß, wie wir schon oben andeuteten, außer jener eigentlichen Tragik, die durchaus auf den Thaten des Menschen beruht, eine uneigentliche, eine zweite untergeordnete Gattung zu statuiren sei, welche das Leiden der Menschen sich in der Art zum Vorwurf nimmt, daß sie es weniger, als die Folge seines Thuns, als vielmehr seines Seins auffaßt, welches sich in seiner Bestimmtheit zu erhalten strebt, und gerade, weil es etwas Bestimmtes sein will, nicht dauern kann, sondern in das Allsein zurücksinken muß. Dieses Fundamentalgesetz alles Seins kommt uns nicht immer zum Bewußtsein, aber es drängt sich uns mit dem Gefühl unbezwinglicher Wehmuth auf an einem schönen Sommerabend, wenn die Sonne über dem Meere, über der unermeßlichen Haide, oder sonst über einer großen, ernsthaften Natur untergeht. Noch energischer ergreift uns diese Empfindung auf Friedhöfen, oder unter den Trümmern einer großen Vergangenheit; dieselbe Empfindung, die sich in den rührend einfachen Worten des Volksliedes zusammen=

faßt „und scheint die Sonne noch so schön, am Ende muß sie untergehn."

Was entstanden ist, muß vergehen, und wären es die schönen Kinder der Niobe, und wäre es Patroklos, oder des Peleus herrlicher Sohn. Was immer lebt, lebt auf Kosten der Anderen, und deshalb muß es sterben; nur unter dieser Bedingung entläßt der Urgrund alles Seins die Einzelnen zum Leben und zum Handeln, das ja, wie wir wissen, ein ewiger Kampf ist — ein Kampf, der unweigerlich mit dem Unterliegen, d. i. dem Tode des Kämpfers endet. Daß wir nur auf Kosten der Anderen leben, leben müssen, das ist die Urschuld, der sich Niemand entziehen kann.

Ihr führt in's Leben uns hinein
Und laßt den Armen schuldig werden;
Dann überlaßt ihr ihn der Pein,
Denn alle Schuld rächt sich auf Erden.

Sie sehen, welch' gewaltiger Unterschied zwischen dieser Urschuld ist, die wir auf uns nehmen müssen, wir mögen wollen oder nicht, und die deshalb fast wie Unschuld aussieht, und jener andern Schuld, die der energisch Handelnde mit Bewußtsein übernimmt, weil er nur durch diese Schuld zum Handeln kommt. Wie aber das Handeln, der bewußte Kampf, einen tragischen Ausgang nimmt, so auch, freilich in

etwas anderer Weise, der unbewußte, nicht gewollte Kampf, in welchen das Individuum dadurch geräth, daß es sich einfach in seiner Individualität zu behaupten sucht. Dieser Kampf ist nun offenbar ein Schauspiel, das ebenfalls Furcht und Mitleid in dem Herzen des Zuschauers erweckt, und dieser Kampf ist das Thema so ziemlich aller Goethe'schen Trauerspiele.

Denken Sie an Egmont, der sich nicht überwinden kann, das Leben gar zu ernsthaft zu nehmen, der, wenn er nicht als der heitere, sorglose, gutherzige, tapfere Cavalier leben kann, lieber gar nicht leben will; nehmen Sie Eugenie, die in stolzem Vertrauen auf die Reinheit ihrer Gesinnung, auf den Muth, der mit der Fülle der Kraft und Gesundheit in ihrem Herzen wogt, das Netz nicht sieht, nicht sehen will, das ihr über das schöne Haupt geworfen wird; nehmen Sie den biedern Götz, der nicht begreifen kann, warum die Staatsraison einen braven Rittersmann, der sich seiner Haut wehrt und sich der Bedrängten annimmt, wie es ihm das edle Herz in der Brust gebietet und es seine Ritterpflicht ist, nicht ungehudelt auf seinem Schlosse hausen läßt; nehmen Sie den Tasso, der, als ein Dichter, nichts weiter will, als dichten, träumen, lieben, und den diese vornehme pro=

saische Welt wol träumen und dichten, aber nicht lieben lassen will, als ob der Dichter lieben könnte ohne zu dichten, dichten könnte ohne zu lieben! nehmen Sie Iphigenie, die Reine, Hehre, deren ganzes Sein eine schwermuthvolle Melodie ist, die so tief erkannt hat, daß der Frauen Schicksal beklagenswerth sei, das Schicksal der Frauen — das heißt der Hälfte der Menschheit; und wie es mit der andern Hälfte, wie es mit dem ganzen Geschlecht der Menschheit steht, das sagt deutlich genug jener tiefsinnige Gesang der Parzen, den ihr in der Jugendzeit die Amme sang, und der ihr immer noch in den Ohren klingt:

Es fürchte die Götter
Das Menschengeschlecht!
Sie halten die Herrschaft
In ewigen Händen,
Und können sie brauchen,
Wie's ihnen gefällt.

Shakespeare drückt denselben Gedanken noch drastischer aus:

Was Fliegen sind
Den müßgen Knaben, das sind wir den Göttern;
Sie tödten uns zum Spaß.

oder wie Thekla im Wallenstein milder, weiblicher klagt:

Da kömmt das Schicksal, roh und kalt
Faßt es des Freundes zärtliche Gestalt,

Und wirft ihn unter'n Hufschlag seiner Pferde —
Das ist das Loos des Schönen auf der Erde.

Dies Loos des Schönen auf der Erde ist, wie gesagt, das Thema aller Goethe'schen Trauerspiele.

Götz, Egmont, Eugenie, Tasso tragen dieses Loos mit einer gewissen Naivetät; es kommt ihnen wol zum Bewußtsein und preßt ihnen Klagen aus; aber keines weiß, — Iphigenia etwa ausgenommen — keines wenigstens spricht es aus, daß dieses Loos nicht etwa ein individuelles, sondern ein allgemeines Menschenloos ist. Nun aber lassen Sie in einem tiefsinnigen Geiste dieses Bewußtsein zum vollständigen Durchbruch kommen; lassen Sie diesen Geist erkennen, daß diese Unzulänglichkeit der menschlichen Kraft nicht blos im Großen und Ganzen des Menschenlebens, sondern in jeder Regung, in jedem Augenblicke sich manifestirt; lassen Sie ihn erkennen, daß dem Menschen nichts, aber schlechterdings nichts Vollkommenes wird, daß sein Wissen Stückwerk, und seine Liebe Stückwerk und sein Handeln Stückwerk und Alles, Alles, Alles Stückwerk ist; lassen Sie diesen furchtbaren Gedanken sich einbohren in eine große empfindsame Seele, so wird der Menschheit ganzer Jammer diese Seele ergreifen, sie wird gleichsam ein Gefäß sein, das bis zum Ueberquellen mit dem tragischen

Urstoff angefüllt ist. Eine solche Seele ist die des Goethe'schen Faust. Faust ist die Personification jenes ungestümen Lebensdranges, der das Individuum in's Dasein rief, um es hier ruhelos aus einer Phase in die andere, aus einem Streben in das andere zu werfen, ohne daß es jemals findet, was es sucht, nämlich die volle ganze Befriedigung, die nur aus dem Zustand der Vollkommenheit hervorgehen könnte, welcher, wie wir nun schon zum öftern gesehen haben, im Leben ganz unmöglich ist. Der Faust ist deshalb noch im andern Sinne symbolisch, als es der Held jeder Tragödie ist; er repräsentirt weniger eine bestimmte Richtung, eine bestimmte Menschenklasse, als die Menschheit überhaupt, in der Weise wie Herakles und Prometheus typisch sind für die Anschauung, welche sich der antike Mensch von der Menschheit machte.

Der Goethe'sche Faust hat, wie Sie wissen, unzählige Commentare erdulden müssen. Diese Commentare gehen nicht blos in der Erklärung des Einzelnen, sondern auch des Ganzen sehr weit auseinander; dennoch ist das Gedicht, abgesehen von diesen und jenen dunklen Beziehungen, an denen besonders der zweite Theil nur zu reich ist, im Ganzen und Großen vielleicht doch nicht so schwer zu deuten. Was die

Deutung allerdings erschwert, ist eben die von uns betrachtete Eigenthümlichkeit, daß der Faust nicht eine Tragödie des Handelns, sondern eine des Seins ist, daß Faust's tragische Schuld eben darin liegt, daß er Faust, d. h. daß er ein echter Mensch ist, der, gepeinigt von dem vollen Bewußtsein seiner Endlichkeit und Unzulänglichkeit, gegen diese, als gegen ein ihm von der Gottheit angethanes Unrecht remonstrirt, und da die Gottheit ihn nicht erhören will, und wie die Dinge einmal liegen, auch nicht wol erhören kann, sich dem Teufel übergiebt. Dabei aber vergesse man nicht, daß der Act der Seelenverschreibung ein rein formeller ist, und Mephisto's Wort: „Und hätt' er sich auch nicht dem Teufel übergeben; er müßte doch zu Grunde gehen," buchstäblich zu nehmen ist. Faust ist des Teufels, lange bevor Mephisto hinter dem Ofen hervorkommt; Faust ist des Teufels und bleibt des Teufels, so lange er Faust ist. Deshalb liegt in dem Vertrage, den er mit Mephisto abschließt, ein ganz offenbarer Widerspruch.

Faust.

„Werd' ich zum Augenblicke sagen:
Verweile doch! Du bist so schön!
Dann magst Du mich in Fesseln schlagen,
Dann will ich gern zu Grunde geh'n."

Nein umgekehrt! sobald Faust sich auf den Stand-

punkt des naiven Menschen stellt, der sich schmeichelnd belügt, daß er sich selbst gefällt; der sich mit Genuß betrügt, so hat der Teufel keinen Theil mehr an ihm, so streift er die Fesseln ab, in die ihn der Teufel bis dahin geschlagen hatte. Aber das Zurückfallen auf diesen naiven Standpunkt des harmlosen Genußmenschen ist für Faust unmöglich; und schließlich kommt die Sache auch wesentlich anders. Faust, im hohen Alter, erblindet, entzückt sich an dem Gedanken, dem Meere ein Land abzugewinnen, um darauf „auf freiem Grund mit freiem Volk“ zu wohnen.

„Zum Augenblicke darf ich sagen:
Verweile noch: Du bist so schön!
Es kann die Spur von meinen Erdentagen
Nicht in Aeonen untergeh'n.
Im Vorgefühle von solch' hohem Glück
Empfind' ich jetzt den höchsten Augenblick.“

Faust sinkt zurück, sobald er dies verhängnißvolle Wort gesprochen. Mephisto will sich nun der Seele bemächtigen, aber:

Gerettet ist das edle Glied
Der Geisterwelt vom Bösen,
Wer immer strebend sich bemüht,
Den können wir erlösen —

singen die Engel, scheinbar mit Fug und Recht. Was kann der Teufel, könnte man fragen, einer Seele an=

haben, die im redlichen Bemühen für das höchste Ideal, das in der Brust eines Menschen erglühen kann — für ein freies Volk, ihr Glück sucht und ihre Seligkeit findet? — Demnach hätte der Teufel sich beim Abschließen des Vertrages übertölpeln lassen und zum andern Male gezeigt, daß er ein dummer Teufel ist. Indessen der Teufel könnte sagen: Mit dem Glück suchen, mag es sein; aber mit dem seine Seligkeit finden hat es weite Wege. Glaubt Ihr denn, Faust, wenn er nun wirklich den großen gemeinnützigen Plan ausgeführt, der Fluth das Land abgewonnen hat und nun auf freiem Grund unter freiem Volke wohnt — glaubt Ihr, daß er nun wirklich Befriedigung finden wird? Er, der noch eben das Menschenloos so bezeichnet hat:

Im Weiterschreiten find' er Qual und Glück,
Er, unbefriedigt jeden Augenblick?

Wird ihm nicht vielmehr alsbald eine neue Unvollkommenheit das hohe Glück vergällen? wird er nicht der alte Faust bleiben, „der Unmensch ohne Zweck und Ruh', der wie ein Wassersturz von Fels zu Felsen brauste, begierig wüthend nach dem Abgrund zu?“ — Hat der Herr im Prologe nicht gesagt:

So lang' er auf der Erde lebt,
So lange sei Dir's nicht verboten.
Es irrt der Mensch, so lang' er strebt. —

Ist diese göttliche Logik etwa nicht richtig? Irrt der Mensch nun aber, so lange er strebt, und strebt er, so lange er lebt, ist er dann nicht mein, so lange er lebt? — mein, von der Wiege bis zum Grabe? mein, durch alle Träume seiner Kinder- und Jünglingsjahre, mein, durch alles Streben seiner Manneszeit, durch alle wehmüthigen Reminiscenzen seines Greisenalters? Mein, durch alle Sphären, in denen er sich bewegen kann? Werde ich nicht immer das letzte Wort behalten? Wird er nicht immer meinem Rufe folgen müssen, dem Rufe, durch den der Dichter seinen ersten Theil schließt, dem verhängnißvollen Rufe „her zu mir?"

Es ist unleugbar, daß diese Argumentation Mephisto's, wenn wir uns einfach an das Goethe'sche Gedicht halten, unwiderleglich ist. Faust wird den Mephisto erst im Tode los; aber Faust selbst sagt: „Nach drüben ist die Aussicht uns verrannt," und ein ander Mal:

„Aus dieser Erde quillen meine Freuden
Und diese Sonne scheinet meinen Leiden;
Kann ich mich erst von ihnen scheiden,
Dann mag, was will und kann geschehen."

Haben wir eine Veranlassung, den Horizont weiter zu ziehen, als ihn Faust sich selbst gezogen hat? Haben wir nicht vielmehr das Recht, uns gegen Alles, was uns nach dem Tode des Helden Geheimnißvolles berichtet wird: von Teufeln, Engeln, halben und ganzen Heiligen, Büßern und Büßerinnen und wie die Gestalten eines katholischen Himmels sich sonst noch benennen mögen, skeptisch zu verhandeln? und Faust beim Wort zu nehmen, wenn er sagt:

Thor! wer dorthin die Augen blinzelnd richtet,
Sich über Wolken seines Gleichen dichtet.

So scheint es mir in der That: Mephisto bleibt der Sieger, Faust kann nicht erlöst werden, ohne daß eine Metamorphose mit der Quintessenz seines Wesens vorgeht, die ihn eben nicht mehr Faust bleiben läßt.

Wer sich, wie Faust, in das Menschenloos nicht finden kann und will, dem bleibt nur ein Ausweg, und das ist der, den Gretchen betritt; er muß entsagen, ohne alle und jede Bedingung entsagen, das Leben verneinen, und zu dem Geliebtesten, was die Erde ihm geboten, sprechen: „Mir grauet vor Dir!"

Nur noch einige Worte darüber, ob der Faust nach dem, was wir über das Wesen der Tragödie festgestellt haben, eine Tragödie genannt werden kann.

Die Schwierigkeit der Beantwortung dieser Frage

liegt darin, daß diese Tragödie damit anfängt, womit die Andern aufhören: nämlich mit dem Einblick in die Tragik des Menschenlebens, welches dem Helden schon von vornherein in der vollsten Klarheit aufgegangen ist, so daß sie eigentlich weder ihm, noch uns, die er von vornherein zu Mitwissenden macht, durch eine besondere That vermittelt zu werden braucht. Die Folge davon ist, daß wir zu Ende um keinen Schritt weiter sind, als wir es schon zu Anfang waren; daß Alles, was Faust thut und thun kann, nur immer Variationen über dasselbe Thema sind und sein können, das Thema, daß dem Menschen nichts Vollkommenes wird; mithin Faust nicht sowohl eine Tragödie, als vielmehr eine endlose Reihe von Tragödien ist, da das Thema offenbar bis in's Endlose variirt werden kann. Und so müssen wir denn sagen, daß Faust das Grundthema aller Tragödien ist, die je geschrieben sind, oder noch geschrieben werden können.

Goethe hat von diesen Faust-Tragödien im engeren Sinne nur eine ausgeführt: das ist die Phase, wo der Held in der Liebe seine Befriedigung sucht und natürlich nicht findet. Die Darstellung dieses unseligen Liebeshandels ist eine wirkliche Tragödie mit Exposition, Entwickelung, Peripetie und Schluß. Aus Faust maßloser Leidenschaft entspringt mit Nothwendigkeit seine

tragische That und Schuld. Es ist daher ganz gerechtfertigt und ein Beweis richtigen theatralischen Tactes, wenn die Librettisten der bekannten Gounod-schen Oper diesen tragischen Liebeshandel von dem Uebrigen abzulösen versucht haben. Was die Oper Margarethe von dramatischen Leben hat, hat sie dadurch. Die langen Monologe Faust's sind wesentlich undramatisch, sind lyrisch. Und hier berühren wir den Punkt, in welchem die höchste poetische Schönheit der Goethe'schen Dramen mit ihrer größten Schwäche als Dramen zusammentrifft. Sie haben sich sämmtlich, — den Clavigo etwa ausgenommen, der aber als Dichtwerk auf einer sehr viel tieferen Stufe steht — von dem mütterlichen Boden der Lyrik nicht ganz losgelöst, wie die ältesten griechischen Dramen; und aus demselben Grunde, weil sie mehr die schlimme Lage zum Vorwand haben, in welcher sich der Mensch von vornherein gegenüber dem Schicksal, oder wie Sie sonst den Urgrund der Dinge nennen wollen, befindet, als diejenige, in welche sich der trotzig handelnde Mensch durch seine Thaten bringt. Das, was Ihnen zuerst in den Sinn kommt, wenn Sie an Goethe's Dramen denken, sind Stellen hoher lyrischer Schönheit: Tasso's, Ihigenien's, Orest's Klagen, Gretchen's Bekenntnisse im stillen Kämmerlein,

Faust's erhabene Hallucinationen. Ja, es ist bezeichnend, daß fast Alles, was von den großen, unausgeführten tragischen Stoffen, mit welchen der Dichter sich trug, auf uns gekommen ist, Gedichte vom herrlichsten lyrischen Schwunge sind, so: Prometheus und Mahomet's Gesang. Ebenso bezeichnend ist es, daß die Dramen Goethe's mit epischen Elementen gesättigt sind, und daß gerade diese epischen Partien zu den allerschönsten gehören, so die Volksscenen im Egmont, zum Theil auch im Götz und Faust, die in einem Roman, mit epischer Behaglichkeit ausgemalt, Wunder thun würden. Ebenso die Familienbilder: Clärchen und ihre Mutter; Götz mit den Seinen u. s. w.

Sodann ist unverkennbar, daß alle Beziehungen, welche in die Sphäre des Privatmenschen fallen, — das Verhältniß des Bruders zur Schwester, des Freundes zum Freunde, des Herrn zum Diener, vor allem aber die Liebe in ihren verschiedensten Seiten mit viel größerer Sorgfalt, mit einem viel größeren Verständniß, und in Folge dessen auch mit viel größerer Virtuosität behandelt sind, als die Partien, wo der Mensch gezwungen wird, herauszutreten aus dieser engen Sphäre in die Sphäre des handelnden politischen Lebens, des politischen Lebens, welches das un-

veräußerliche Gebiet der Tragödie großen Styls von den Persern des Aeschylus bis auf Schiller's Wallenstein gewesen ist und in alle Ewigkeit bleiben wird.

Auf diesem Boden hat sich Goethe niemals heimisch, oder, um es positiv auszudrücken, stets äußerst unheimlich gefühlt, und wir müssen es aussprechen, daß, wie sehr auch sein Faust beweist, daß er sich des tragischen Urgrundes wohl bewußt war, die eigentliche Tragödie ihm dennoch seiner Natur nach, und in Folge des eigenthümlichen Ganges, den seine Bildung genommen hatte, verschlossen blieb. Goethe kann den Tragikern ersten Ranges: den Aeschylus, Sophokles, Shakespeare, Schiller nicht zugereiht werden.

Das hat der Dichter selbst nicht nur gewußt: er hat es zu wiederholten Malen mit vollkommenster Unbefangenheit ausgesprochen; nirgends klarer, als in einem Briefe an Zelter, den Freund seines Herzens, vor dem er die wenigsten Geheimnisse hatte. „Ich bin," schreibt er, „nicht zum tragischen Dichter geboren, da meine Natur conciliant ist. Daher kann mich der rein tragische Fall nicht interessiren, welcher eigentlich von Haus aus unversöhnlich sein muß."

Goethe durfte mit dieser heitern Ruhe über seine poetischen Unzulänglichkeiten sprechen. Der Kranz, der seine majestätische Stirn schmückt, ist auch so noch

dicht genug. Die Vollendung, die ihm auf dem tragischen Gebiete versagt blieb, er erreichte sie auf dem lyrischen Gebiet — und ebenso auf dem epischen.

III. Goethe als Epiker.

„Der Handelnde hat immer Unrecht; Niemand hat Recht als der Betrachtende.“ Mit diesem Goethe-schen Wort, das wir nun schon mehrmals im Laufe dieser Vorträge erwähnen mußten, betreten wir das Gebiet des Epos. Wie sich uns das Wesen der Lyrik aus dem Begriff der Empfindung entfaltete; wie das Drama — das tragische Drama, mit dem wir es zu thun hatten — aus der eigenthümlichen Doppelnatur der Handlung, genauer der That hervorwuchs, so wird uns die Einsicht in das Wesen der Betrachtung die Einsicht in das Wesen des Epos nach allen Seiten hin vermitteln.

Wer ist der Betrachtende? Der, welcher auf dem Markt des Lebens, die Hände auf dem Rücken leicht in einander gelegt, mit lässig-bequemen Schritten,

denen man ansieht, daß sie eigentlich nirgends hin wollen, umherschlendert, mit ruhig-klaren Augen Alles beschaut und beobachtet, was nur in seinen Gesichtskreis kommt; hier und da und dann und wann, wenn irgend Etwas seine Aufmerksamkeit in ungewöhnlichem Maße in Anspruch nimmt, stehen bleibt — aber immer etwas abseits — damit ihn das alte Hökerweib, deren heftig erregter Zorn es mit einer ganzen Schaar von Widersacherinnen aufnimmt, nicht in den Bereich ihrer Scheltreden zieht; damit er das junge Mädchen, das so lange am Brunnen steht, und, das hübsche Köpfchen auf die Hand gestützt, so weltvergessen vor sich nieder schaut, während das Wasser aus dem übervollen Eimer in das Bassin plätschert, nicht aus ihrem tiefen Sinnen aufschreckt. Denn das Hökerweib interessirt ihn, weil in ihrem Keifen und in ihren drastischen Geberden so viel Charakter sich ausspricht; und, das junge hübsche Mädchen interessirt ihn, weil ihre niedergeschlagenen Augenlider und der tiefe Athemzug, der den Busen hebt, eine ganze Geschichte erzählen; auch der Schuljunge interessirt ihn, der, die Schreibtafel unter dem Arm, weinend zur Schule wandert und dabei von der sonnigen Wand, an welche er hinschleicht, die Fliegen zu haschen sucht; auch der Hochzeitszug, der eben in den Tempel geht; auch der Leichenzug, der von der

andern Seite aus der Nebenstraße auf den Markt biegt; auch der stattliche Herr, der mit hochgezogenen Augenbrauen und festgekniffenem Munde sich zur Rathssitzung begiebt, und der halbverhungerte Bettler, der dem stattlichen Herrn mit solch' sonderbarem Zwinkern nachblickt — es interessirt ihn eben Alles und Jedes, weil ihn im Grunde genommen nichts interessirt, d. h. weil er an alle dem, was er da sieht, einen persönlichen Antheil gar nicht nimmt. Die Menschen und Dinge sind ihm gleicherweise Objecte seiner Beobachtung; er will nichts von ihnen, als daß sie ihm ihre Natur offenbaren, denn selbstverständlich ist sein Betrachten kein blödes Anstarren der Außenseite, kein mechanisches Festhalten der Formen und Farben, sondern ein Schließen von der Form auf den Inhalt, ein Begreifen der Form durch die Erkenntniß des Inhalts, denn:

> Der Schein, was ist er, dem das Wesen fehlt?
> Das Wesen wär' es, wenn es nicht erschiene?

Diese Interesselosigkeit unterscheidet die Methode des Betrachters wesentlich von der Weise, mit welcher der praktische Mensch in die Welt blickt. Dieser steht immer auf dem bestimmten Standpunkt, den ihm eben das ihn beherrschende praktische Interesse anweist. Er sieht gewissermaßen nur das, was er sehen will; das-

jenige, was den Gegenstand seines Nachdenkens, seines Studiums, seines Geschäftes, seines Interesses mit einem Worte ausmacht. Die Folge davon ist, daß er diesen bestimmten Gegenstand allerdings mit ganz besonderer Schärfe, die übrigen aber, die ihn nicht interessiren, weniger genau sieht, und seine Welt so gewissermaßen einem großen Gemälde gleicht, auf welchem vorläufig erst einiges detaillirt, das Andere hingegen nur ungenau umrissen ist, oder einem Geschichtenbuche, aus dem man immer nur ein und dieselbe Geschichte, die einem ganz besonders gefallen hat, lies't, ohne sich jemals entschließen zu können, die übrigen darin enthaltenen anzufangen. Sancho Pansa schaut nur nach Wirthshäusern aus und der edle Junker nur nach Ritterthaten; aber das tiefklare Auge dessen, der unsichtbar mit ihnen die staubige Straße der Mancha zieht, sieht den Ritter auf dem alten abgemagerten Klepper und den Knappen auf dem Langohr, und den Schatten, den Thiere und Reiter auf den sonnebeschienenen Plan werfen, und den blauen spanischen Himmel, der sich ehern über ihnen wölbt.

So ist denn das Auge des Betrachters ein ganz anderes als das des Arztes, der nur kranke und gesunde, des Polizisten, der nur ehrliche Menschen und Schelme, des Bettlers, der nur Leute sieht, die ihm

hoffentlich, oder wahrscheinlich, oder möglicherweise, oder ganz gewiß nichts geben werden; der Betrachtende sieht sie Alle und kennt eines jeden Weise und Eigenthümlichkeit, so daß, wenn ihm auch manche Einzelheit entgeht, sein Ueberblick unendlich vollständiger ist, als irgend Eines jener praktischen Menschen. Denn zu jedem, zum Betrachter geborenen Menschen spricht die Muse jene Worte, mit denen sie den braven Hans Sachs, als er des Sonntag Morgens in der Werkstatt steht, zu seiner poetischen Sendung weiht:

Ich hab' Dich auserlesen
Vor vielen in dem Weltwirrwesen,
Daß Du sollst haben klare Sinnen.
Nichts Ungeschicklichs magst beginnen.
Wenn Andre durcheinanderrennen,
Sollst Du's mit treuem Blick erkennen;
Nichts verlindert und nichts verwitzelt,
Nichts verzierlicht und nichts verkrivelt;
Sondern die Welt soll vor Dir stehen,
Wie Albrecht Dürer sie hat gesehen,
Ihr festes Leben und Männlichkeit,
Ihr innre Kraft und Ständigkeit.
(Goethe, Hans Sachs' poetische Sendung.)

In der That: das Auge des Malers ist dasjenige, dem das unseres Betrachters noch am meisten gleicht, nur daß jener gleichsam von der wundersamen Fülle der Gestalten berauscht und von dem einzelnen Schönen wie mit magischen Banden festgehalten, dieses wiederum

seinerseits festzuhalten und so durch den Schein in das Wesen zu kommen sucht, während es jenem vor allem auf Vollständigkeit seiner Beobachtungen, und den sich dabei ganz von selbst bloslegenden Zusammenhang der Dinge ankommt. Was Beiden gemein ist, ist eben die Klarheit des Auges, die aber bei dem Maler nicht eben so nothwendig, wie bei dem bloßen Betrachter, mit der nicht minder großen Klarheit der übrigen Sinne vereinigt sein muß.

Untersuchen wir nun, welchen Einfluß das Hinzutreten einer mächtigen Phantasie auf die Betrachtung hat.

Der gewöhnliche, nicht mit Phantasie begabte Betrachter ist ein Neugieriger, ein Flaneur, ein Schwätzer, der wahre Typus jenes Lazaronithums, wie es jede große Stadt in allen Formen vom zerlumpten Bummler bis zum Dandy in Glace-Handschuhen und mit eingeklemmter Lorgnette so massenhaft producirt; mit Nothwendigkeit producirt, denn die Menge interessanter, der Betrachtung werther Objecte ruft ganz von selbst den Betrachter hervor, wie ja denn das äußere Object und der innere Sinn immer in einer geheimnißvollen Wechselwirkung stehen:

Wär' nicht das Auge sonnenhaft,
Wie sollte es das Licht erkennen. —

und so schärft wiederum die Masse der Objecte die Schärfe der Sinne der Auffassung in wunderbaer Weise, wie Jeder sich überzeugt haben wird, der lange in großen Städten gelebt hat. In dem Gehirn des Berliner Schusterbuben, des Pariser Gamins, des Londoner ragged boy leben eine Schärfe der Beobachtung und eine Fülle der Gestalten, für die mancher Romanschriftsteller in Schilda und Treuenbrietzen dem Himmel auf den Knien danken würde. Immerhin aber ist diese, ich möchte sagen: naive Art der Betrachtung, ein sehr oberflächliches Geschäft, wenn man Geschäft nennen kann, was just das Gegentheil davon ist. Es kommt dem Flaneur auf nichts weniger an, als auf einen Zusammenhang seiner Beobachtungen, die durchaus atomistisch, von dem Hundertsten in's Tausendste, in's Zehntausendste, in's Millionste gehend sind, ohne daß ihn die Unendlichkeit seiner Beobachtungen jemals beunruhigen und peinigen könnte, da er immer die erste über der zweiten, und die zweite über der dritten vergißt. Wie der Flaneur nur dem Augenblicke lebt, so sind seine Beobachtungen einem photographischen Bilde zu vergleichen, das mit vollkommenster Schärfe auf der Platte hervorträte, um im nächsten Augenblicke wieder zu verschwinden, weil die Kunst es noch nicht so weit gebracht hätte, es

fixiren zu können. Dies Fixiren der sonst atomistischen, sich zersplitternden Beobachtung geschieht nun natürlich hier, wie auf jedem Gebiete der Kunst, durch die Phantasie.

Wie verhält sich die Phantasie zu der unendlichen Fülle der einzelnen Beobachtungen? Ich habe bei meinen Untersuchungen über diese geheimnißvolle Geisteskraft zwei Momente gefunden, die in ihr gleicherweise mächtig sein und sich vollkommen die Waage halten müssen. Ich wüßte diese beiden Momente nicht besser als durch die Worte: Expansion und Concentration: Auseinanderdehnung und Zusammenziehung, zu bezeichnen. In dem Momente der dichterischen Production durchläuft die Phantasie mit einer rapiden Geschwindigkeit, die manchmal etwas geradezu Grauenhaftes, weil an das Delirium grenzendes hat, alle ähnlichen und gleichen Eindrücke, die das Gehirn jemals emgfing, und in demselben Augenblicke verdichtet sie die Masse dieser Eindrücke zu einem Etwas, das gleichsam die Quintessenz aller jener Eindrücke ist, und in dem die Ueberlegung manchmal nur noch sehr Weniges umzuändern hat, um es dem Kunstwerk als integrirenden Theil einreihen zu können. Wenn die Basis der dichtenden Thätigkeit der Phantasie — Sie sehen wie bezeichnend auch hier wieder unsere herrliche

Sprache ist! — der Tiefsinn ist, welcher in dem Aehnlichen das Gleiche erkennt, so ist die Basis der andern das Gedächtniß, welches seinerseits wieder durch die größtmöglichste Klarheit und Schärfe der jedesmaligen Auffassung bedingt ist, welche ihrerseits wieder auf der größtmöglichsten Klarheit und Schärfe der Sinne basirt. Es ist unglaublich, von welcher Zähigkeit das Gedächtniß des großen Künstlers ist. Der Maler, der Bildhauer vergessen kein schönes Gesicht, das sie jemals gesehen, der Musiker vergißt keine anmuthige Melodie, die er auch nur einmal hat summen hören, der Dichter keine interessante Situation, die er jemals beobachtet.

Wenn wir nun aber die Phantasie ganz allgemein als das Organon bezeichnen müssen, vermittelst dessen der Künstler die Summe der unmittelbaren, d. h. noch rohen Eindrücke auf einmal unter dem Gesichtspunkt der Idee, welche er darstellen will, zu übersehen und zusammenzuziehen vermag, so ist der phantasiebegabte Betrachter offenbar in einer ganz eigenthümlichen Lage, die von der der übrigen dichterischen Collegen sehr wesentlich abweicht. Der lyrische Dichter hat die Idee, d. h. das Urbild eines empfindenden Menschen, sagen wir eines glücklich oder unglücklich liebenden Menschen; der tragische Dichter das Urbild einer Lei-

denschaft, sagen wir der Rache, die sich zu einer That zusammenfaßt, zu geben, — das sind Aufgaben, die sich vollkommen übersehen, mithin auch ausdrücken und darstellen lassen; aber der betrachtende Dichter! der betrachtende Dichter, dem es gar nicht auf eine bestimmte Empfindung, oder Leidenschaft, dem es überhaupt gar nicht auf irgend etwas Bestimmtes, Einzelnes, sondern auf die vollständige Uebersicht aller einzelnen Bestimmtheiten in ihrem Zusammenhang ankommt, kann offenbar nichts anderes, als diesen Zusammenhang zur Darstellung bringen, d. h. das Urbild nicht eines bestimmten Menschen, sondern der Menschheit geben wollen — eine Aufgabe, die allerdings indirect auch der Lyriker, auch der Dramatiker löst (indem jede Einzelidee in die Gesammtheit aller übrigen Ideen hinüberweist), die aber direct in Angriff genommen, wie es der betrachtende Dichter thun muß, sich von vornherein jeder Lösung zu entziehen scheint. Wo ist da ein Anfang, wo ein Ende? wo sind die Grenzen, deren ein Werk der Kunst so wenig entbehren kann, daß es ohne dieselben gar kein Kunstwerk ist? welcher Mittel will sich der betrachtende Dichter bedienen, um das, was er zu sagen hat, auszusprechen!

Was er zu sagen hat! denn daß er nur mit einem so gefügigen Werkzeug, als es die Sprache ist, seinem

so reichen Thema beizukommen, daß er nur mit der Unendlichkeit der Rede die Unendlichkeit seiner Aufgabe lösen zu können hoffen darf, liegt auf der Hand. Die Incongruenz jedes anderen Materials mit dem, was er auszudrücken hat, ist zu offenbar. Nicht Meißel und Stein, nicht Pinsel, Farbe und Leinwand können ihm genügen. Wo gäbe es einen Rahmen für die kolossalen Dimensionen seines Gemäldes! Höchstens könnte ihm die unendliche Welt der Töne genügen, wenn das, was ihm die Welt vermittelt, nicht eben die Schärfe der äußeren Sinne, vor allen des Auges wäre. Er kann nicht singen — denn die Empfindung beschränkt; er muß reden, und selbst reden, nicht wie der dramatische Dichter Andere für sich reden lassen, denn die Anderen wollen nur sich, ihre Ansicht, ihre Leidenschaft zur Geltung bringen, und ihm kommt es ja gerade auf die Sache an, auf die vollkommenste, ruhigste, klarste Uebersicht. Die kann Niemand haben, als er, einzig er, der weder von Empfindungen befangen, noch in den Streit um Mein und Dein verwickelt ist. Er plaidirt weder für sich, noch für Andere; er ist der Präsident des Hofes, der mit der vollkommensten Unparteilichkeit die Sache, welche sich durch die Leidenschaftlichkeit der Anderen scheinbar unauflöslich verwirrt hat, resumirt in übersichtlichster,

durchsichtigster Klarheit. Er kann keinem Andern das Wort gestatten, er referirt, was der und was jener, und der dritte bei der und jener und der dritten Gelegenheit gesagt hat; aber er und er allein spricht. Das griechische Wort Epos bedeutet das Wort; der Epiker ist also der Wortemacher, der Wortreiche, dem die Fülle der Rede in unbegrenzter Weise zu Gebote stehen muß, um seinen Hörern — denn, wer gerne erzählt, will doch gehört sein — Alles zu erzählen, was er von seinem erhabenen Standpunkte auf der nährenden Erde und auf dem unendlichen Meere und in dem Himmel selbst erschaute, um „die Reihe der Lebendigen", die Geschlechter der redenden Menschen, an dem inneren Auge der Hörer voruberzuführen, wie sie an seinem großen, klaren, durchdringenden Blick in unabsehbarem Zuge vorüberglitt.

Und hier scheint es nun, als ob der Epiker ein und dieselbe Aufgabe mit dem Historiker habe; und in der That kann die Geschichte im höchsten Sinne nur das wollen, was das Epos auch will. Die wahre Geschichte ist nichts anderes, als das Epos der Menschheit in infinitum, wie das echte Epos die Geschichte der Menschheit gleichsam in der Abbreviatur ist. Das Resultat ist im Grunde dasselbe; nur daß es sich bei dem Historiker mehr von selbst ergiebt und gleichsam

zwischen seinen Zeilen gelesen werden muß, während der Epiker mit vollster Absichtlichkeit darauf hinarbeitet, so daß es unmittelbar aus seinen Zeilen heraus dem Leser entgegentritt. So ist jenes berühmte Wort des Aristoteles zu verstehen, daß die Poesie philosophischer sei als die Geschichte.

Offenbar kann bei der Gleichheit des Zieles dieser feine Unterschied des Resultates nur durch die Verschiedenheit der Methoden, deren sich der Historiker und der Epiker bedienen, hirbeigeführt werden; und hier stehen wir zum zweiten Mal bei der Frage, welcher Mittel sich der Epiker bedient, um eben schneller und sicherer, als der Historiker es vermag, zu seinem Ziele zu gelangen.

Der Historiker steht der unendlichen Fülle seines Stoffes gewissermaßen hülflos gegenüber; der Epiker ist in der glücklichen Lage, sich seinen Stoff wählen, oder vielmehr aus der Unendlichkeit des Stoffes einen gewissen Theil herauswählen zu können, und er wird diese Wahl natürlich so treffen, daß in dem Theile das Ganze, in dem Abbild das Urbild möglichst vollständig und möglichst ungezwungen sich darstellt. Er wird also eine bedeutende Begebenheit wählen, bedeutend in so fern, als in derselben durch das Zusammen- und Aufeinanderwirken interessanter Charaktere möglichst

viele Seiten des Menschenlebens aufgeschlagen werden, der Ausblick in das Menschenleben möglichst reich und mannigfaltig ist. Er wird die Begebenheit so wählen, daß sie sich trotz ihres innern und äußern Reichthums übersehen läßt, also einen Anfang und ein möglichst ungezwungenes Ende hat, damit die noch immer restirende innere Unvollständigkeit wenigstens äußerlich überwunden scheint.

Ich sage: der Epiker wählt sich eine Begebenheit, nicht wie der Dramatiker, eine Handlung, eine That. Eine That, die berichtet wird, muß sich doch schon begeben haben, ist eine Begebenheit, kann unter Umständen allein die Begebenheit ausmachen, ebenso gut aber nur der integrirende Theil einer Begebenheit sein, die sich erst aus einer Menge von Thaten in ihrer Ganzheit zusammensetzt, und gerade solche an Thaten reiche Begebenheiten wird sich der Epiker vorzugsweise gern wählen:

Viel Wunderdinge melden die Mären alter Zeit
Von preiswerthen Helden, von großer Kühnheit,
Von Freud' und Festlichkeiten, vom Weinen und vom Klagen,
Von kühner Recken Streiten mögt ihr nun Wunder hören sagen.

Oder:

Melde den Mann mir, Muse, den Vielgewandten, der vielfach
Umgeirrt, als Troja, die heilige Stadt, er zerstöret,
Vieler Menschen Städte gesehen und Sitten gelernt hat,
Auch im Meere so viel herzkränkende Leiden erduldet, —

Das ist so das rechte Element und sind die rechten Anfänge für einen Epos.

Damit aber diese Wunder, welche der Epiker zu berichten hat, nicht auseinanderfallen, bedarf er eines Mittels, sie zusammenzuhalten. Dieses Mittel ist der Held des Epos, an dessen Leben und Schicksalen sich die Fülle der Begebenheiten naturgemäß, wie die Perlen auf einen Faden aufreihen. Ob der Epiker uns das ganze Leben seines Helden vorführt, oder nur einen Theil desselben und ob dieser Theil eine Reihe von Jahren oder nur wenige sind — das ist ganz relativ zu der Fülle des Stoffes, welchen er in diesen Rahmen hineinzubringen vermag. Genug, wenn es an dieser Fülle nicht fehlt; genug, wenn das Bild der Menschheit innerhalb dieses Rahmens das Urbild möglichst deckt.*)

*) Die Zeit der Ilias umfaßt wenige Wochen, die der Odyssee zehn Jahre mindestens, denn Odysseus recapitulirt bei den Phäaken seine ganze Leidensgeschichte von Anfang an. Wie sehr man auch die Kunst bewundern muß, mit welcher die Sänger der Ilias durch die Fülle der Episoden und breite Ausmalung der Einzelnheiten ein ausführliches Bild des Krieges nicht nur, sondern der ganzen Menschheit zu geben im Stande waren, während sie nur den Zorn des Peliden singen zu wollen vorgaben, so möchte doch wol die Odyssee, was den epischen Werth betrifft, noch höher stehen. Man kann sagen, daß der Stoff der Odyssee für das Epos einer abenteuerlustigen Jugendzeit der

Ich sage möglichst, denn von einer vollständigen Congruenz kann hier selbstverständlich nicht die Rede sein, auch im besten Falle nicht, in dem Falle nämlich, daß der epische Dichter das Glück hat, in einer Zeit zu dichten, in welcher die Menschheit, die er darzustellen hat, verhältnißmäßig einfach, und der Horizont, welcher diese Menschheit einschließt, verhältnißmäßig begrenzt ist. Durch diese Umstände wird seiner Phantasie offenbar die concentrirende Thätigkeit, welche sie

---

Menschheit der glücklichste ist, der sich denken läßt. Dasselbe muß man von dem Charakter des Helden sagen, der freilich streng genommen mit seinen Schicksalen identisch ist. Achilleus ist in seiner Leidenschaftlichkeit viel mehr ein dramatischer, als ein epischer Held; aber der Dulder Odysseus — das ist der epische Held par excellence. Der epische Held darf kein allzu cholerisches Temperament haben, kein besonders thatkräftiger Charakter sein, aus dem einfachen Grunde, weil die Leidenschaft, aus der die That geboren wird, ihrer Natur nach rasch und kurzlebig ist. Mit dieser Rasch- und Kurzlebigkeit aber wäre dem Epiker, der zu seinen Zwecken Raum und Zeit die Hülle und Fülle haben muß, schlecht gedient. Man sieht: die vielbesprochene Passivetät der meisten epischen Helden ist nicht von ungefähr. Die Ilias gegen dieses Gesetz der Passivetät des epischen Helden anzuführen, wäre mislich, denn Achilleus enthält sich des Kampfes; sobald er erst einmal seiner Leidenschaft die Zügel schießen läßt, ist die Geschichte bald zu Ende. Auch daß in den Nibelungen die That der Rache auf die Schultern eines Weibes gelegt wird, die, voll Leidenschaft, wie sie ist, doch erst auf einem langen Umweg zum Ziele gelangen kann, ist höchst charakteristisch.

entwickeln muß, in hohem Grade erleichtert, in demselben Maße, als es ihr weniger schwer wird, sich über den ganzen Kreis der vorhandenen Erscheinungen auszudehnen. Nehmen Sie dazu, daß das Volk des Dichters bei aller Beschränktheit seines Geschichtskreises, bei aller Einfalt seiner Sitten, dennoch gebildet genug ist, um die Grundverhältnisse der Menschheit: der Eltern zu den Kindern, des Bruders zum Bruder, des Freundes zum Freunde, des Stammesverwandten zur Genossenschaft, zum Vaterlande nach allen Seiten hin zu entwickeln; lassen Sie dieses Volk dabei sich auch nach außen in kühnen abenteuerlichen Thaten versucht und von der weiten Welt gerade so viel gesehen haben, um der unverbrauchten Phantasie eine wunderreiche Ferne zu eröffnen; lassen Sie den Dichter dieses Volkes bei dem, trotz aller Fülle, einfachen, übersichtlichen Stoff, eine Sprache vorfinden, die mit der Naivetät und Unmittelbarkeit einer primitiven Zeit eine hohe Biegsamkeit der Formen und eine unbegrenzte Masse des Wörtervorraths verbindet; lassen Sie diesen glücklichen Dichter überdies in einer Dichterschule sich bilden, in welcher die jahrelange, ununterbrochene Uebung eine vollkommene Methode ausgebildet hat, so daß er sich der wohlerprobten Formen ohne weiteres bedienen kann — denken wir uns die Ver=

einigung aller dieser unschätzbar wichtigen Momente, und wir werden ohngefähr die Möglichkeit der Vollendung der Homerischen Epen begreifen können, die ohne das schlechterdings unbegreiflich wäre. Hier, in den Gedichten Homer's haben Sie die höchste Stufe, welche die epische Poesie aller Zeiten und Völker je erstiegen hat; ja so vollkommen sind diese unsterblichen Gesänge, daß man aus ihnen die ganze Theorie des Epos mit unzweifelhafter Sicherheit abstrahiren kann. Von dem Genuß, den es gewährt haben muß, diese Gedichte am Hafen in der lauen Sommernacht, oder bei einem heitern Mahle von den tönenden Lippen des Rhabsoden recitiren zu hören, den tönenden Lippen, an denen das leichtbewegliche Volk mit süßer Starrheit hängt — den Lippen, aus denen keins der geflügelten Worte kommt, das nicht in den Herzen der Hörer zündete, also daß die Begeisterung, welche der Sänger in ihnen weckt, wiederum auf den Sänger zurückströmt — von diesem Genuß können wir nordische Menschen des neunzehnten Jahrhunderts wol kaum noch eine Ahnung haben.

Und dennoch, so vollkommen diese Gedichte auch sind — Niemand wird sagen können, daß sie ihre Idee — die Menschheit — so vollständig repräsentiren, wie ein vollendetes Werk der Plastik, der Ma-

lerei; ja auch, wie ein vollendetes lyrisches Gedicht oder Drama ihre Ideen repräsentiren. Das Urbild schwillt nach allen Seiten über den Rahmen des Abbildes hinaus, und doch hat der Dichter diesen Rahmen schon groß genug genommen, ja so groß, daß sein Bild — und das ist eine sehr bedenkliche Seite der epischen Dichtung — nicht mehr, oder doch kaum noch zu überblicken ist. Und, was unendlich bezeichnend für die Incongruenz ist, welche in der epischen Poesie zwischen dem Urbild und dem Abbild stattfindet — kaum hat der Dichter einen solchen Gesang, der Alles, was überhaupt von den Menschen und ihrem Treiben auf der nährenden Erde und dem unwirthlichen Meere gesagt werden kann, erschöpft zu haben scheint, beendigt, so beginnt er — oder beginnt sein Bruder Rhabsode — ein neues Lied, das wieder neue und immer neue Seiten des Gegenstandes aufdeckt, nnd so weiter in infinitum. Die neuere Forschung hat ergeben, daß jene homerischen Gedichte, die man bis dahin für einzig in ihrer Art gehalten hatte, nur winzige Bruchstücke sind eines ungeheuren Cyclus von Epen, die, wie die Glieder einer Kette ineinander greifend, die einzelnen Sagenkreise verherrlichten, und diese Kreise wieder in einander schlingend, das griechische Leben mit einem dichterischen Himmel, aus dem

unzählige Sterne funkelten, überwölbt haben müssen. Die einzelnen epischen Perioden der Völker, ja selbst die einzelnen gebornen Epiker sind immer von einer unbegrenzten Fruchtbarkeit gewesen, weil der betrachtende Geist ein grenzenloses Feld vorfindet.

Arme Phantasie! die du nur in der Concentration lebst, der die Fülle eines Stoffes, den du nicht mehr zusammenziehen, nicht mehr verdichten kannst, zur Qual wird — was willst du, da dir schon die Darstellung einer verhältnißmäßig primitiven Menschheit unmöglich fällt, beginnen, wenn diese Menschheit wächst und wächst und wächst — ein Riesenbaum — in verwirrender Fülle der Aeste, Zweige, Blätter, Blüthen und Früchte! was willst du beginnen, wenn deine Ultima Thule immer weiter und weiter rückt, wenn deine Säulen des Herkules brechen und jenseit der Wasser deines Okeanos sich neue Welten in ungemessener Ferne erschließen! Was beginnen, wenn diese Menschheit Stufe um Stufe klimmt und klimmt und klimmt, als sollte die uralte semitische Sage vom Thurm zu Babel doch noch Wahrheit werden! Was beginnen, wenn diese Ausbreitung des äußern Lebens nur ein Spiegelbild ist des aufgeschlossenen Innern, dessen Schätze in Künsten und Wissenschaften, in der zartesten Durchbildung der Empfindungen bis zur

Ueberfeinerung, ja zum verzwicktesten Raffinement von Jahrzehnt zu Jahrzehnt, ja von Jahr zu Jahr in geometrischer Progression wachsen — was willst du beginnen gegenüber einem Stoff, dessen Grenzenlosigkeit schlechterdings unübersehbar ist? Wird dein Flug nicht erlahmen, wenn du noch kaum das Ufer dieses Meeres verlassen hast? Wirst du dir selbst nicht trauernd sagen:

Kühne Seglerin, Phantasie,
Wirf dein muthloses Anker hie!

In dieser, so zu sagen, verzweifelten Lage befindet sich der moderne Epiker. Er hat eine unendlich schwierigere Aufgabe, als der betrachtende Dichter jener einfachen Jugendzeit der Menschheit hatte, und er soll sie lösen mit denselben Mitteln, die sich schon damals als unzureichend auswiesen! Anderes kommt hinzu, seine Lage zu erschweren. Aus dem Erzähler ist ein Schreiber, aus dem Hörer ein Leser geworden; der ganze Zauber des gesprochenen Wortes, die ganze Fülle der Beziehungen, die von dem Erzähler zum Hörer, vom Hörer zum Erzähler hinüber und herüber webt; die Mittel des Vortrags, wo ein einziger Accent eine lange Schilderung erspart, die poetische Form, die der Rhabsode vorfindet, eine vollkommen für seine Zwecke durchgebildete Sprache, die für ihn dichtet und

denkt, eine Tradition, die in Mythos und Sage einen bereits übersichtlich geordneten Stoff bietet, das Alles entbehrt der moderne Epiker. Wenn der antike Rhabsode eine glatte Kugel nur im Rollen zu erhalten hatte, so muß der moderne Epiker, der Romanschreiber, den rauhen Stein des Sisyphus wälzen, der in dem Augenblicke, wo er das Ziel berührt, unaufhaltsam in den Abgrund zurückrollt — also daß die Arbeit, die kaum abgethane, von neuem beginnt.

Und hier in dieser seiner Noth tritt nun zu dem verzweifelten Dichter ein wunderlicher Gesell, mit dem er bis dahin niemals recht etwas hatte zu thun haben wollen, und der muntere Gesell, um dessen feingeschnittene Lippen es so spöttisch zuckt und dessen Augen doch so tief sind, wie der blaue Sommerhimmel, spricht zu dem Dichter: „Vergebens, Freund, Dein Mühen, durch Zusammenstellen, Zusammenrücken und Verdichten der scheinbar interessantesten Züge ein Abbild von dem Urbild zu geben; vergebens Dein Mühen, in einen Rahmen zu bringen, was nicht in einen Rahmen hineingeht. Laß den Rahmen weg! Kümmre Dich nur nicht ums Ganze, das sich ja auch um Dich so wenig kümmert. Bedenke, daß Du freilich nicht ohne das Ganze, das Ganze aber auch nicht ohne Dich sein kann, und nicht blos ohne Dich, der Du ja doch

immer ein großer Dichter bist, was zwar auch nicht viel, aber doch etwas ist, sondern nicht einmal ohne diesen Maikäfer hier, der auf dem Rücken liegt — und der nebenbei als Bild der menschlichen Hülflosigkeit im Allgemeinen vielleicht ganz gut verwendbar wäre; nicht einmal ohne den Kikerikihahn, den wackern Burschen, der seinen Kamm so stolz aufgerichtet trägt, und in seiner Art so gut wie euer tragischer Prometheus „mit festen markigen Knochen steht auf der wohlgegründeten dauernden Erde." Ohne Zweifel wird der große Kikerikihahn dem kleinen Maikäfer gegenüber die Rolle des gigantischen Schicksals übernehmen und ihn zermalmen und obendrein verzehren; aber never mind! Auch im nächsten Jahre wird es an Maikäfern nicht fehlen und ebenso wenig an Kikerikihähnen, obgleich diesem hier von der Köchin der Untergang geschworen ist. Und so wird es sein und bleiben immerdar. Denn, siehst Du, mein Freund, — es ist alles eitel unverwüstliches Leben und Weben vom Aufgang bis zum Niedergang und von Ewigkeit bis Ewigkeit. Das zeige auf, das weise nach; weise nach, daß in dem Armseligsten und Gemeinsten die große Idee, die Du darstellen willst, sich fort und fort behauptet; ja sich um so herrlicher offenbart, je armseliger, erbärmlicher das Geschöpf ist. Kümmre

Dich nicht um's Ganze; sorge nur für die Pfennige, der Thaler wird für sich selber sorgen. Kümmre Dich nicht um die Menschheit: „greif nur hinein in's volle Menschenleben, und wo Du's packst, da ist es interessant."

Und wenn man Dich fragt, wer Dir das verrathen hat: so sage nur: der Humor habe Dir es gesagt; und an der Wahrheit dessen, was ich gesagt, daran zweifle nicht, denn siehst Du, lieber Freund: ich habe eben den Humor von der Sache."

Und sollte der Dichter nun ob dieser sonderbaren Zumuthung staunen und nach reiflichem Ueberlegen erwidern: daß bei dieser Methode, in welcher groß — klein, und klein — groß wird, an Proportion nicht zu denken, und überhaupt die Kunst, die nur in vollkommen übersichtlichen Gebilden bestehen könne, rettungslos zu Grunde gehe, so wird der Humor wahrscheinlich die Achseln zucken und sagen: dann siehe zu, wie Du fertig wirst.

Das Genie braucht in seinem Schaffen nicht die Regeln eines strengen Systems fortwährend oder überhaupt nur im Auge zu haben, denn es trägt diese Regeln in sich, so sehr, daß wir hinterher aus seinen im Feuer der Schaffungslust, scheinbar regellos, entstandenen Werken den ganzen Canon der Aesthetik

abstrahiren können. Aber auch das größte Genie kann einmal gegen die Regeln dichten, freilich niemals ungestraft, niemals ohne eine Fehl- oder Misgeburt zu schaffen, so daß gerade dadurch die Unantastbarkeit der Regel um so herrlicher sich offenbart. Warum — so könnte ein moderner Epiker fragen — warum sollte ich nicht eine Fortsetzung der Ilias schreiben? ich fühle die Kraft in mir! frisch ans Werk! — Goethe hat sich einmal die Frage vorgelegt, hat sie sich bejaht, ist frisch ans Werk gegangen; aber schon nach dem zweiten Gesange seiner „Achilleis" legte er still die Feder nieder und stand ein für alle Mal von einer Aufgabe ab, von der ihm während des Versuches klar geworden war, daß sie gar nicht gelöst werden könne, und an die er — das können wir mit voller Sicherheit aussprechen — gar nicht gegangen wäre, unmöglich hätte gehen können, wenn ihm die epische Theorie zu jener Zeit klar gewesen wäre. Das Epos ist ein Versuch, durch Erzählung einer Begenheit ein möglichst vollkommenes Bild des Menschenlebens zu geben; so daß aus diesem Bilde die ewige Idee der Menschheit überzeugend greifbar heraustritt. Dieses Bild vermittelt sich dem Epiker, wie wir sahen, durch die Betrachtung, durch die Beobachtung der unzähligen großen und kleinen charakteristischen Züge, die er sämmtlich

gegenwärtig haben muß, mit einem Worte, durch die intimste Detailkenntniß seiner Zeit. Nun aber ist, wenn auch die Idee der Menschheit im Grunde stets dieselbe bleibt, die Erscheinung dieser Idee in jedem Jahrhundert, ja fast in jedem Jahrzehnt eine andere. Wie will der Dichter schildern, was er nicht selber sah? bei jedem Schritt und Tritt wird er sich sagen müssen, daß die mächtigste Intuition den Mangel wirklicher Beobachtung nicht ersetzt; daß der Epiker die Menschheit nur in der Erscheinung, die er kennt, die er beobachtet hat, schildern kann. Und so dürfen wir denn wol als ein zwingendes Gesetz aufstellen: Der Epiker kann nicht weiter zurückgreifen, als seine individuelle Erfahrung reicht, resp. eine reiche, die Deutlichkeit der Wirklichkeit fast erreichende Tradition. Geht er weiter, so verliert er den Boden unter den Füßen und wird phantastisch oder trocken, giebt uns Mährchen oder Abstractionen. Ein Beweis nach dieser Seite hin ist Goethe's Achilleïs, sind es unzählige sogenannte Epen, die nichts weiter sind, als in Verse gebrachte Spezialgeschichten, für einen Beweis nach jener Seite möchte ich die phantastischen Epen der Italiener nennen, die mit richtigem Tact dem Wunder den breitesten Spielraum geben, und als weniger erbauliches Beispiel die sogenannten historischen Romane.

Vielleicht ließe sich a priori nachweisen, daß ein historischer Roman ein Widerspruch in sich selbst ist und kein Epos in dem von uns entwickelten, höchsten Sinne sein kann, daß es sich a posteriori an unzähligen solcher Romane nachweisen läßt, — dafür den Beweis beizubringen, werden Sie mir gern erlassen.

Warum ich nun von Goethe's drei Romanen: Werther, die Wahlverwandtschaften und Wilhelm Meister den zuletzt genannten am vollständigsten mit der von uns aufgestellten Theorie der epischen Dichtung in Einklang finde, und demzufolge für den besten halte, bedarf jetzt wol kaum noch einer speciellen Auseinandersetzung. Ja, Sie werden mich jetzt nicht misverstehen können, wenn ich behaupte: er ist, angenommen, daß in ihm auch nur die gleiche epische Kraft, wie in den anderen, wirkte, schon deshalb der beste, weil er — der längste ist. Ein guter Roman muß lang sein — ein Satz, von dem ich zu Nutz und Frommen der deutschen Literatur wol möchte, daß man ihn auch umkehren könnte! Aber ein guter Roman muß in der That lang sein, weil er nur so die Breite und Behaglichkeit haben kann, ohne welche die Ruhe der Betrachtung und mit der Ruhe die Schärfe der Beobachtung, und mit dieser die saubere Ausmalung des Details unmöglich wird, die,

wie wir sehen, ein nothwendiges Ingredienz epischer Dichtungen ist.

Zwar scheint dieser Satz auf den Werther und auf die Wahlverwandtschaften keine Anwendung zu finden. Wo wäre, könnte man sagen, eine schärfere Beobachtung, eine saubere Detaillirung denkbar, als in diesen bewunderungswürdigen Werken? treten die Gestalten, die Situationen nicht mit plastischer Wahrheit vor uns hin? glauben wir nicht Morgen-, Mittag- und Abendsonnenschein, Regen und Wind, und Gebirg und Thal und Fluß und Wiese, Wald und Park und Alles, was geschildert wird, selbst zu sehen, zu hören und zu empfinden? ohne Zweifel; aber man bedenke, daß dafür auch der Kreis, in welchen uns der Dichter in diesen Werken bannt, um so enger ist — eng, wie das Thal von Waldheim, in welchem Werther mit dumpfem Hirn und schwerem Herzen umhertaumelt, ohne den Ausgang in die weite, weite Welt finden zu können: eng, wie Eduard's Parkanlagen im Verhältniß zu dem ungeheuren Wirkungskreis, der dem thatkräftigen Manne sich nach allen Seiten grenzenlos aufthut. Nicht, als ob ich mein Auge gegen die schönen Fernsichten, die uns der Dichter selbst aus dem Waldheimer Thal und aus Eduard's Park in die Welt thun läßt, verschließen wollte! Ich

bewundere im Gegentheil die unerreichbare Kunst, mit welcher er im Werther mit zwei, drei Strichen das dürre Philisterium und den miserablen Adel jener Zeit zu skizziren weiß, so daß die Trostlosigkeit dieser Verhältnisse den Entschluß des Helden, eine so engherzige, ausgetrocknete, liebeleere Welt zu verlassen, ordentlich einen gewissen Schein der Berechtigung erhält; und ebenso fehlt es in den Wahlverwandtschaften keineswegs an Ausblicken in das bürgerliche Leben und vor allem in das Treiben des Adels auf seinen Gütern und an den Höfen der Fürsten — aber was will das Alles am Ende sagen, wenn wir an die Weltweite denken, die der epische Dichter uns erschließen muß! Daß diese höchste Aufgabe in diesen beiden Romanen nicht zu lösen war, könnte man schon von vornherein aus der Natur ihrer Stoffe schließen, von denen der des Werther wesentlich lyrisch, der der Wahlverwandtschaften wesentlich dramatisch ist, dramatisch, wohlbemerkt, in dem Goethe'schen Sinne der passiven Tragik. Werther ist der empfindende Mensch par excellence; deshalb ist dieser Roman auch in Briefen geschrieben; aber die Briefe brauchten gar nicht an eine bestimmte Person adressirt zu werden — es sind Tagebuchblätter, oft nur lyrische Ergüsse, allerdings von höchster poetischer Schönheit. Auf der andern Seite

offenbart sich uns in den Wahlverwandtschaften der tragische Urgrund, den wir ja darin erkannten, daß das Individuum sich in seiner Individualität erhalten, leben und lieben will, und, damit gegen das vollkommen gleiche Recht der anderen Individuen sich versündigend, diese zerstört, wie es von jenen wieder zerstört wird. So gehen Ottilie und Eduard unter, und wenn der Hauptmann und Charlotte die Katastrophe auch überleben, so sind sie doch von da an gebrochene Existenzen, die ihres Lebens nimmer froh werden können. — Schon daß die Helden dieser Romane untergehen, ist ein Beweis, daß sie wesentlich unepischer Natur sind. Die Aufgabe des Epikers: ein Abbild der unsterblichen Menschheit zu geben, wird dadurch, daß der Held allen Gefährlichkeiten entrinnt, und endlich glücklich in dem Hafen landet, nach welchem er so viele Jahre das unwirthliche Meer nach allen Richtungen durchkreuzt hat, gleichsam symbolisch gelöst, und deshalb ist der Schluß des Volksmährchens: wenn sie nicht gestorben sind, so leben sie heute noch, echt episch. Kann der Epiker seinen Helden nicht am Leben erhalten, so muß er wenigstens ihm einen andern Helden substituiren, der dann der Träger der unsterblichen Idee wird, und vor Allem muß er uns eine mächtige historische Perspective eröffnen, die uns über

die innere Kraft und Ständigkeit der Menschenwelt vollkommen beruhigt.

Davon ist weder im Werther, noch in den Wahlverwandtschaften die Rede. Im Werther tragen die Handwerker mit dem Selbstmörder gleichsam die Welt zu Grabe; und wenn in den Wahlverwandtschaften auf den freundlichen Augenblick vertröstet wird, in welchem die Liebenden, die nun neben einander im Grabe ruhen, dereinst wieder zusammen erwachen, so ist damit auf das klarste ausgesprochen, daß dieser, wie überhaupt jeder rein tragische Fall, von Haus aus, d. h. auf Erden unversöhnlich ist und höchstens eine transcendentale Lösung verstattet.

Ganz anders verhält es sich mit dem „Wilhelm Meister."

Schon der Plan des Wilhelm Meister ist episch im höchsten Sinne. Wir könnten diesen Plan etwa so bezeichnen: es handelt sich in diesem Roman um die Schilderung des Lebensganges eines Menschen, der die ihm freilich im Anfang dunkle, allmälig aber immer heller werdende Idee vollkommener Bildung an sich zu verwirklichen strebt, und Alles und Jedes versucht, und keine Mühe, keine Enttäuschung, keinen Irrthum, ja keine Verirrung scheut, um dieses höchste Ziel zu erreichen. Ich glaube: man kann behaupten,

daß dieser Vorwurf — ich will nicht sagen: das einzige und unverbesserliche Schema, jedenfalls aber für den modernen Roman der besten Schemata eines ist; zum wenigsten wird diese Behauptung durch Romane wie Bulwer's Maltravers, Dickens' Copperfield und Thackeray's Pendennis bestätigt, die sämmtlich dasselbe Thema behandeln und zu den vorzüglichsten Romanen nicht blos der englischen, sondern der modernen Literatur überhaupt gehören.

Denn, wie sich der Dichter dieses Ziel höchster Bildung auch denken mag, so viel ist ohne weiteres klar, daß er so nicht nur veranlaßt, sondern geradezu gezwungen wird, seinen Helden sich durch alle möglichen Lebenssphären hindurchbewegen zu lassen — einem Kometen gleich, der auf seiner wunderbaren Bahn durch alle Sternbilder des Himmels schweift — auf diese Weise die ganze Weite und Breite des Menschenlebens in unabsehbarer Ferne erschlossen werden muß, und damit die höchste, ja streng genommen, die einzige Aufgabe des Epikers gleichsam spielend, absichtslos absichtlich gelöst wird.

Die Beantwortung der Frage: was Goethe nun als das Ziel vollkommener Durchbildung ansieht, kann natürlich im Grunde genommen nur das Kunstwerk, der Roman selbst in seiner Ganzheit geben; wollen

wir aber eine bestimmte Antwort, so finden wir sie vielleicht in jener erhabenen Scene der Wanderjahre, wo der Astronom Wilhelmen in einer herrlich klaren Nacht von der Zinne des Schlosses die Wunder des gestirnten Himmels schauen läßt.

„Ergriffen und erstaunt hielt er sich beide Augen zu. Das Ungeheure hört auf erhaben zu sein, es überwächst unsere Fassungskraft, es droht uns zu vernichten. Was bin ich gegen das All? sprach er zu seinem Geiste: wie kann ich in seiner Mitte stehen? — Nach einem kurzen Ueberdenken jedoch fuhr er fort. Wie kann sich der Mensch gegen das Unendliche stellen, als wenn er alle geistigen Kräfte, die nach vielen Seiten hingezogen werden in seinem Innersten, Tiefsten versammelt, wenn er sich fragt: darfst Du Dich in der Mitte dieser ewig lebendigen Ordnung auch nur denken, sobald sich nicht gleichfalls in Dir ein herrlich Bewegtes, um einen reinen Mittelpunkt kreisend hervorthut? Und selbst wenn es Dir schwer würde, diesen Mittelpunkt in Deinem Busen aufzufinden, so würdest Du ihn daran erkennen, daß eine wohlwollende, wohlthätige Wirkung von ihm ausgeht und von ihm Zeugniß giebt."

Ich sagte: wie sich der Dichter dieses Ziel höchster Bildung auch denken möge: es müsse, wenn er uns

seinen Helden auf dieser Bahn wandelnd zeigt, ein schönes episches Resultat erzielt werden; — daß dieses Resultat um so schöner sein wird, je höher dies Ziel gesteckt ist, und je weiter sich in Folge dessen nach und nach der Horizont der Menschheit dem Leser erschließen muß, bedarf wol keiner weiteren Ausführung.

Man hat Wilhelm Meister vorgeworfen, daß nur der erste Theil: „die Lehrjahre" von der ungebrochenen Kraft des Dichters getragen werde, der zweite dagegen: „die Wanderjahre" unter den zitternden Händen des Alters zerbröckle. Der Bewunderer Goethe's kann es getrost zugeben; aber wenn man das Schematistische der zweiten Abtheilung nur aus der matter und matter werdenden Productionskraft des greisen Meisters erklären zu können glaubt, so irrt man sich doch gar sehr. Goethe hatte — davon bin ich auf's Tiefste überzeugt — das bestimmte Gefühl, daß die unermeßliche Aufgabe, die er sich gestellt, auf dem gewöhnlichen Wege der detaillirten Erzählung gar nicht zu lösen sei. Und weil er das sah und doch die unerschöpfliche Tiefe seines Genies ausgeben wollte, doch seine Uebersicht der Menschheit ganz geben wollte — begann er zu generalisiren, zu schematisiren, zu symbolisiren, die mathematischen Formeln gleichsam zu geben anstatt des ausgeführten Exempels. Mir ver-

sönlich ist das nur ein Beweis mehr für die von mir aufgestellte Theorie, daß die Aufgabe des Epikers überhaupt unendlich, d. h. unlösbar ist; daß das Abbild nie das Urbild decken kann.

Goethe mußte sich dessen vollkommen bewußt sein; er hätte sonst nicht gegen das Ende der Wanderjahre Wilhelmen an Natalien schreiben lassen können: „Wenn ich nun aber nach dieser umständlichen Erzählung zu bekennen habe, daß ich noch immer nicht an das Ziel meiner Absicht gelangt sei, und daß ich nur durch einen Umweg dahin zu gelangen hoffen darf, was soll ich da sagen? wie kann ich mich entschuldigen? Allenfalls hätte ich Folgendes vorzubringen: Wenn es dem Humoristen erlaubt ist, das Hundertste in's Tausendste durcheinander zu werfen, wenn er kecklisch seinen Lesern überläßt, das was allenfalls daraus zu nehmen sei in halber Bedeutung endlich aufzufinden, sollte es dem Verständigen, dem Vernünftigen nicht zustehen, auf eine seltsam scheinende Art nach vielen Punkten hinzuwirken, damit man sie in einem Brennpunkte zuletzt abgespiegelt und zusammengefaßt erkenne."

Goethe's durch und durch künstlerischer Geist widerstrebte es: nach Art des Humoristen, das Hundertste in's Tausendste durcheinander zu werfen; er hat es

positiv ausgesprochen: der Humor vernichtet zuletzt alle Kunst. Aber wird man fragen: vernichtet das Symbolisiren nicht zuletzt auch alle Kunst? und sind die Wanderjahre dafür nicht der eclatanteste Beweis?

So viel scheint fest zu stehen: daß Goethe, weil er den Humor verschmähte, ihm zum wenigsten nur einen verhältnißmäßig kleinen, zu kleinen Spielraum verstattete, die dadurch erzielte künstlerische Vollendung seiner epischen Dichtungen um einen schweren Preis erkaufte.

Was verstehe ich unter der künstlerischen Vollendung?*)

Zuerst die in der vollkommenen Congruenz des Ausdrucks und des Gedankens beruhende Schönheit der Sprache, die im Werther allerdings noch reichlich mit lyrischen Accenten gesättigt ist; in den Wahlverwandtschaften, dem tragischen d. h. raschlebigen Charakter dieser Dichtung gemäß, nicht selten in ein schnelleres, ich möchte fast sagen fieberhaftes Tempo geräth, das mit dem fieberhaft erregten Puls dieser unseligen Menschen Tact hält; und die im Wilhelm Meister ihren epischen Höhepunkt erreicht. Hier ist,

---

*) Eine vorzügliche Analyse der Goethe'schen Technik auf dem epischen Gebiet gibt „Berthold Auerbach's: Goethe und die Erzählungskunst. Stuttgart. Cotta'scher Verlag 1861."

selbst in den erregtesten Momenten und Situationen, eine Ruhe des Vortrags, die den Leser selbst gleichsam zwingt, ruhig zu bleiben, und mit dem Dichter in keinem Augenblicke die Stelle des leidenschaftslosen, objectiven Betrachters der menschlichen Dinge aufzugeben; und wiederum ist in dieser Ruhe ein vollkräftiges Leben, oft eine seltsame unwiderstehliche Gewalt, daß ich diesen in schönen, wohllautenden Perioden dahinwallenden Vortrag nur mit der breiten Wassermasse eines mächtigen Stromes vergleichen kann, die, scheinbar kaum bewegt, dennoch in unaufhaltsamer Kraft „ohne Hast, aber auch ohne Rast" dem Oceane zufluthet.

Sodann die unübertroffene, vielleicht unübertreffliche Kunst, mit welcher der Dichter seine Charaktere zeichnet, ohne daß wir auch nur jemals an das Modell erinnert würden, ohne daß wir auch nur jemals die allzuscharfen Conturen des Cartons durch die Farbe, oder an der Farbe noch die einzelnen Pinselstriche wahrnehmen könnten. Wie durch Magie hervorgezaubert, so stehen diese Menschen vor uns da: Lotte, Werther, Albert, Eduard, Ottilie, der Major, Charlotte, Wilhelm, Marianne, Philine, Laertes, Serlo, Aurelie, Mignon, der Harfenspieler, und wie sie all heißen; wir sehen sie, wir hören sie, wir glauben sie

bis auf die feinsten Besonderheiten der Züge, der Haltung, der Ausdrucksweise, der Farbe der Augen und des Haares, des Tones der Stimme zu kennen, ohne daß wir kaum einmal anzugeben wüßten, wie dieses Wunder denn nun eigentlich hervorgebracht ist. — Dasselbe gilt von den Situationen, die stets mit herrlichster Klarheit und doch mit so wenigen Linien gezeichnet sind, daß der Kenner, wenn er die Einfachheit, ja manchmal Dürftigkeit der angewandten Mittel mit der Größe, ja oft Gewaltigkeit der Wirkung vergleicht, bewundern und nur bewundern, lernen und nur lernen kann.

Zu der künstlerischen Vollendung rechne ich vor allem natürlich auch die Composition, d. h. den architektonischen Aufbau des Planes, das Verhältniß der Theile zu einander und die Unterordnung der Theile zum Ganzen. Man müßte ein ganzes Buch schreiben, wenn man Goethe's Meisterschaft in diesem Punkte detailliren wollte — eine Meisterschaft, die allerdings am klarsten im Werther, den Wahlverwandtschaften und Hermann und Dorothea hervortritt, weniger klar im Wilhelm Meister, wo die von uns nun schon zum öfteren constatirte Incongruenz der epischen Mittel und des epischen Zweckes in dem Maße, als die Dimensionen des Gemäldes wachsen, deutlicher und

deutlicher hervortritt und der Natur der Sache nach hervortreten mußte.

Diese künstlerische Vollendung, sagte ich, erreichte Goethe dadurch, daß er den Humor ausschloß, so gut wie ausschloß, den Humor, der, wie Sie das bei Jean Paul sehen können, den Styl zerhackt und zerbröckelt; der seiner Natur nach durchaus in's Grenzenlose treibt, wofür Sie wiederum in Jean Paul's Romanen und ebenso in den Werken des größten englischen Humoristen Lorenz Sterne's die eclatantesten Beispiele haben.

Und der schwere Preis, um den unser Dichter diese Vorzüge erkaufte?

Der Preis, daß er sich im Grunde immer nur mit der glücklich situirten Minorität, die unter vielen andern Vorrechten auch das hat, sich in schönen Formen bewegen zu dürfen, befassen konnte, und ganze weite Gebiete des Menschenlebens und Menschentreibens und somit natürlich des Menschenherzens entweder ganz vermeiden, oder nur so obenhin berühren durfte. Ein geistreicher Mann machte einmal gegen mich die Bemerkung, daß Goethe in seinen Romanen keine Bedienten kenne und wollte damit sagen, daß der Dichter uns fortwährend in Regionen halte, wo die menschliche Bedürftigkeit mit ihren niedrigen Zwecken und schwerfälligen Mitteln nicht weiter in Frage komme.

Welchen ästhetischen Vortheil es gewährt, die Geschichte so immer über dem Kleinkram des Lebens schwebend zu erhalten, liegt auf der Hand; aber bedürfen denn nur die Gesunden des Arztes? Was soll denn aus den Kranken werden? den Armen an Geld und Geist und Tugend? den Narren, Steckenpferdreitern, Tölpeln und Kalibans? aus der ganzen breiten Schicht des Volkes, auf der sich der Wunderbau der modernen Bildung erhebt? aus der misera plebs contribuens mit ihren für den Glücklich-Situirten oft unverständlichen Leiden und oft nicht minder unbegreiflichen Freuden, mit ihren rauhen Wunderlichkeiten, lächerlichen Sonderbarkeiten und seltsamen Manieren, ihrer Beschränktheit, ihrem Eigensinn, ihrer Geschwätzigkeit und Stummheit? Ist das Alles, Alles, — sind alle diese klopfenden, pochenden, hüpfenden, zuckenden Menschenherzen verloren für den Dichter, weil sie nicht im ästhetischen Tact schlagen und das Tempo gar zu häufig wechseln, so daß der idealische Künstler, wollte er in seinem Werke diesen Herzschlag wiedergeben, auf die schöne Harmonie, die ihm doch das erste Erforderniß ist, verzichten müßte?

Sie würden verloren sein, wenn der Humorist den massenhaften Abfall von dem Werke des schönen Künstlers nicht zu verwerthen verstünde. Er und er

allein sieht in den Ecken und Kanten, die unter dem Meißel des Bildners von dem Marmor absprühen, dasselbe Material, aus dem der Apoll von Belvedere und die Venus von Milo geformt sind; sieht dieses Material selbst noch in dem Staub der Werkstatt, den der emsige Meister mit Füßen tritt. Und weil sein Auge so gefeit ist, deshalb darf er sich mit Allem befassen; deshalb darf er durch die engen, unsaubern Gassen und Gäßchen der Metropolen des Reichthums und des Elends, der Bildung und der Unwissenheit und des Lasters streifen, ohne daß er fürchten müßte, sich zu verunreinigen.

Goethe, als idealischer Künstler, fürchtet diese Verunreinigung; er läßt sich selbst mit seinen Gauklern und vagabundirenden Komödianten — und diese sind im schlimmsten Falle doch noch immer Proletarier der Kunst — nur so weit ein, als es ihm convenirt d. h. so weit er sie für seine künstlerischen Gebilde noch verwerthen kann; was darüber ist, ist ihm vom Uebel; ich meine von ästhetischem Uebel, denn daß Goethe, der Mensch, ein echtes, menschenfreundliches Herz besaß, werden nur die leugnen, die ihn nicht kennen.

Seine idealische Natur zwang Goethen — denn das ist der rechte Ausdruck — sich überall der Mittel der idealischen Kunst zu bedienen. Was mit diesen Mit-

teln auf dem epischen Gebiete zu erreichen ist, das hat er erreicht. Aber er hat auch durch seinen Hermann und Dorothea auf das schlagendste bewiesen, daß die ganz unvermischt reine Kunstform für den modernen Epiker nur noch zur Schaffung einer — immerhin vollendet schönen — Novelle, aber nicht eines Epos im großen Sinne ausreicht; und durch seine Bearbeitung des Reinecke Fuchs, durch die er sich gleichsam von seinem künstlerischen Standpunkte aus mit dem Humor abzufinden suchte, daß der Humor, der nicht aus dem vollen Menschenleben geschöpft und in das volle Menschenleben gestreut wird, dem verschütteten Salze gleicht.

Und hier entsteht nun die Frage: Was kann, was darf und was soll der moderne Epiker thun, damit er nicht aus der Scylla des Humors in die Charybdis des abstracten Symbolisirens geräth und so oder so aufhören muß, als Künstler zu wirken?

Aber die Beantwortung dieser schwierigen, ja für den modernen Dichter verhängnißvollen Frage würde weit aus dem Bereiche unserer Aufgabe fallen.

Ich habe sowol in dieser Vorlesung als auch in den vorhergehenden den Hauptaccent auf die möglichst vollständige Analyse desjenigen Begriffs gelegt, aus welchem die Dichtart, mit welcher wir es gerade zu

thun hatten, hervor wuchs. Bei der Kürze der mir zugemessenen Zeit mußte ich suchen, Sie auf einen Standpunkt zu führen, von dem aus Sie das Gebiet mit einem Blicke überschauen konnten, so daß sich nun, wie von selbst alle Einzelnheiten an ihren richtigen Platz stellten. Sie auf alle diese Einzelnheiten speciell aufmerksam machen zu wollen, wäre eben so unmöglich gewesen, wie es unnöthig war. Sie kennen Ihren Goethe nach der Seite hin jedenfalls so gut, wie ich. Meine Aufgabe war, nachzuweisen, wie unser Dichter auf den verschiedenen Gebieten seiner Thätigkeit sich zu dem unveränderlichen ästhetischen Kanon verhält. Ich mußte mich hier gewissermaßen einem Kunstgärtner vergleichen, welcher Sie in einem herrlichen Gewächshause herumführt. Sie brauchen den Mann wahrhaftig nicht, um zu erfahren, daß eine Rose süß duftet, oder eine Victoria Regia eine prächtige Blume ist. Aber er kann Ihnen doch vielleicht über die Natur der Pflanzen Aufschlüsse geben — Aufschlüsse, die Ihnen Ihre lieben Blumen erst recht lieb machen werden. Unser Interesse an den Dingen und unsere Liebe zu den Dingen wächst in dem Maße, als wir tief und tiefer in ihren geheimnißvollen Kern dringen.

Der Humor, eine Uebergangsstufe.

I.

Es ist eine anerkannte Thatsache, daß die Natur bei den Uebergängen aus einer Periode in die andere die wundersamsten, abenteuerlichsten, phantastischsten organischen und unorganischen Gebilde producirte und daß noch jetzt auf der Grenze zwischen zwei bestimmt von einander geschiedenen Gattungen schwer zu bestimmende, weil an beiden Gattungen participirende Wesen sich finden. Dies Phänomen, welches trotz seiner scheinbaren Regellosigkeit ganz besonders geeignet ist, darzuthun, wie die Natur überall nach Regeln verfährt, nirgends sprungweise ein Resultat erreicht, sondern Eines aus dem Anderen in ununterbrochener Arbeit und stetiger Folge langsam und sicher entwickelt,

läßt sich auch auf dem Gebiete der Kunst beobachten und gewährt auch hier, wie es die interessantesten Untersuchungen hervorruft, so auch die erfreulichsten Einblicke in die Gesetze der idealen Welt.

In voller Würdigung dieser Wahrheit hat die neuere Aesthetik vielleicht kein Kapitel mit so großer Vorliebe bearbeitet, als das so überaus schwierige, so tief in Geheimniß gehüllte Kapitel des Humors. Hegel, Solger, Weiße, Vischer, Ruge u. A. haben die ganze Fülle ihrer Gelehrsamkeit aufgewendet und ihren ganzen Scharfsinn aufgeboten, um die Natur dieses Proteus, der sich, so fest wir auch den Blick auf ihn heften, ja, man möchte sagen, je fester wir den Blick darauf heften, in immer neue und immer unfaßbarere Gestalten verwandelt, zu ergründen und zu erschöpfen. Es scheint daher, nachdem so viel Fackeln und Leuchten der Wissenschaft diesen Gegenstand in ein so helles Licht gesetzt haben, sehr überflüssig, ja wohl anmaßend, noch einmal darauf zurückzukommen, aber wenn auch für die Folge über den Humor im Ganzen und Großen nicht viel Neues wird vorgebracht werden können, so bleibt im Einzelnen doch noch gar Vieles zu erörtern und vor Allem der Versuch zu wagen, die disjecta membra der wissenschaftlichen Analyse zu einem übersichtlichen Ganzen zusammenzustellen. — Als einen

solchen bescheidenen Versuch bitten wir den geneigten Leser die folgenden Zeilen betrachten zu wollen.

Das tiefste Bedürfniß des Menschen, die causa movens all' seines Philosophirens, Theologisirens, Aesthetisirens ist seine, des Individuums, Vereinigung mit dem Absoluten, oder, wie die Religion es ausdrückt, seine, des Kindes, des verirrten und in seiner Verirrung grenzenlos unglücklichen, unseligen Sohnes, Rückkehr zum Vater. Nun ist zwar diese Vereinigung in Wirklichkeit immer vorhanden, aber zu dem Bewußtsein, zu der vollen Gewißheit davon gelangt der Mensch erst sehr spät — in der Philosophie, wenn er, wie Vischer es ausdrückt, begreift, „daß die absolute Idee auf keinem einzelnen Punkte der Zeit und des Raumes als solche zur Erscheinung kommt, sondern sich blos in allen Räumen und im endlosen Verlaufe der Zeit durch einen beständig sich erneuernden Proceß der Bewegung verwirklicht." Bis zu diesem Resultate ist, wie gesagt, ein weiter Weg durch die ungeheueren, wundererfüllten, von Engeln und Dämonen wimmelnden Räume der Religion und durch die sonnigen Gefilde der Kunst, die mit den Dornenwäldern der Satire und zuletzt mit dem Gebiete endigen, das sich der Humor zu seinem Reiche erkoren hat, ohne die Grenzen desselben weder selbst genau

innehalten, noch gegen seine Nachbarn auf beiden Seiten schützen zu können.

Daß der Humor genau auf der Grenze, und zwar auf der Grenze zwischen Kunst und Philosophie, steht, dafür gibt es keinen schlagenderen Beweis, als den Umstand, daß sich hier dieselben Erscheinungen wiederholen, die wir auf der Grenze nach der anderen Seite, wo die Kunst sich von der Religion noch nicht ganz frei gemacht hat, beobachten werden. Dort wie hier haben wir es — und es sind dies die beiden einzigen Male, wo es auftritt — mit dem Häßlichen zu thun. Aber die Genesis desselben ist in beiden Fällen sehr verschieden, trotzdem daß die häßlichen Producte selbst ihre Wahlverwandtschaft nicht verleugnen können; oder wer hätte bei den Götterfratzen in den indischen und ägyptischen Tempeln nicht an die Carricaturen im Punch und anderen Witzblättern und umgekehrt bei diesen nicht an jene denken müssen? Es ist der Mühe werth, diesem Zusammenhang des Erhaben-Häßlichen mit dem Komisch-Häßlichen genauer nachzuforschen.

Der religiös gestimmte Mensch bleibt bis auf Weiteres in der Sphäre der Empfindung. Er will das Absolute weder denken, wie der Philosoph, noch es darstellen, wie der Künstler; er will es in sich tragen, sich mit ihm so durchdringen, daß aller Unter-

schied aufhört, er gleichsam seiner Creatürlichkeit los und ledig wird, die natura naturata mit der natura naturans in einer mystischen Ehe zusammenfließt. So lange sich der Mensch auf diesem rein religiösen Standpunkte hält, liegt ihm nichts ferner, denkt er an nichts weniger, als aus sich heraus zu gehen, das, was in ihm ist, äußerlich darzustellen. Im Gegentheil, ein jeder Versuch dieser Art ist ihm eine Entweihung, eine Profanation, ein Gräuel und Scheuel. Alle Religionen fangen mit dieser tiefen Innerlichkeit an. Im Eichwald zu Dodona, wo die Seller, die „Nacktfüßigen“, in heiliger Stille und Unschuld die Gottheit anbeteten, gab es keine Bildsäule des olympischen Zeus, und überall, wo die Religion sich nach einer Zeit der Indifferenz und der Oberflächlichkeit wieder vertieft, tritt sie bilderstürmerisch auf, erklärt sie die schönen Apollo- und Venusstatuen für Bilder von Teufeln und Teufelinnen.

Nun ist es aber dem Menschen nicht gegeben, sich lange in dieser religiösen abstracten Stimmung zu erhalten; es wird ihm bei seiner Creatürlichkeit sehr bald unheimlich in dieser mystischen Region, sehr leicht bange bei dieser Gottähnlichkeit; er fühlt das Bedürfniß, sich mit seinem Gotte auseinanderzusetzen, sich vor ihm niederzuwerfen und ihn anbeten zu können. Zu diesem

Zwecke muß er das innere, allerdings äußerst vage Bild objectiviren. In demselben Moment aber, wo er hierzu den ersten Versuch macht, verläßt er die Sphäre der Religion oder er setzt wenigstens einen Fuß auf das Gebiet der Kunst. Mit dem ersten Meißelschlage, den der düstre Aegypter gegen die Felsen von Abu Simbel that, sich einen Tempel zu wölben, sprangen alle Göttergestalten Griechenlands und Roms mit hervor, eröffneten sich eine unendliche Perspective in die heiligen Hallen der Kunst.

Aber die riesenweiten Vorhöfe zu diesen Hallen sind erfüllt mit gar seltsamen und zum Theil scheußlichen Gestalten — den Ausgeburten scheinbar einer Phantasie, die in der Erzeugung des grotesk Lächerlichen schwelgt. Und dennoch waren die Bildner dieser halb lächerlichen, halb scheußlichen Figuren, dieser Menschenleiber mit Sperberköpfen u. s. w., sehr ernste, von heiligem Eifer ergriffene Menschen, die nichts Geringeres beabsichtigten, als dem Gott, den sie anbeteten, einen Leib zu geben, die mit Ueberspringung der besonderen Ideenkreise, in welche sich die absolute Idee auseinanderlegt, diese selbst, also das Gewaltigste, was des Menschen Hirn fassen kann, zum Ausdruck zu bringen versuchten. Aber gerade, weil das dargestellte Absolute eine contradictio in adjecto ist, gerade

weil, was des Menschen Hirn kaum faßt, des Menschen Hand nicht tragen und halten kann, mußte dieser Versuch, dessen Kühnheit immerhin die Bewunderung jedes nachdenklichen Geistes fordert, scheitern, konnte dieser kreisende Berg nichts Anderes als lächerliche Mäuse und höchstens colossale Scheusale und scheußliche Colosse gebären.

Denn indem der religiöse Mensch das Absolute objectiviren will, ist er gezwungen, sich zu diesem Zwecke eines Organons, der Phantasie zu bedienen. Die Phantasie ist ein Denken in Formen. Die Form aber ist der Ausdruck einer bestimmten, nicht der absoluten Idee. Wenn nun der religiöse Mensch dennoch zur Form greift, so genügen ihm entweder nur die colossalsten Dimensionen, höhlt er Felsentempel von Ellore, baut er Pyramiden, baute er am liebsten babylonische Thürme in den Himmel; oder wenn er auf dieser Stufe, wo es ihm schlechterdings nur um Vergegenwärtigung des Absoluten zu thun ist, nichtsdestoweniger zum Besonderen, z. B. der Menschengestalt, seine Zuflucht nimmt, so sieht er sich gezwungen, die so entstandene Form wieder zu negiren, um auszudrücken, daß er gar nicht den eigentlichen Sinn dieser Form, sondern vielmehr etwas ganz Anderes, nämlich das Absolute, meine. In dieser Absicht zerstört er

das Gebilde wieder, setzt einen Vogel-, einen Elephantenkopf auf den Menschenleib, oder verzerrt die Züge des menschlichen Antlitzes so, daß zuletzt nichts Menschliches mehr darin bleibt und der nüchterne Betrachter einer späteren Zeit darin nur noch eine lächerliche Caricatur erblickt.

Indessen, die durch so viele heterogene Elemente getrübte Phantasie klärt sich nach und nach. Das Mittel erweist sich mächtiger als der Zweck. Die Form verlangt nicht nur einen Inhalt, sondern einen bestimmten Inhalt; sie ist es nicht zufrieden, überhaupt eine Idee, sie will ihre besondere Idee ausdrücken, von ihr erfüllt sein, so daß Form und Idee sich gegenseitig decken. Nur so können wir uns aus den scheußlichen Götterfratzen semitischer Völker die wunderbar idealen Bilder der Griechen entstanden denken. Und auch die Griechen hatten ihre archaistischen und archaischen Bildwerke mit den ungespaltenen Beinen und eng am Leibe klebenden Armen — Bildwerke, die — was sehr bezeichnend ist — den Späteren heiliger und göttlicher däuchten, als die herrlichsten Statuen aus der Werkstatt des Phidias und Praxiteles, ebenso wie der gläubige Katholik ein roh auf Holz oder Leinwand hingeklextes Bild der schmerzensreichen Mutter mit dem lieben Sohne den idealsten Gestalten

Overbeck's vorziehen wird. Denn in demselben Maße, in welchem die Kunst gewinnt, verliert die Religion. Wenn auch beide im Anfang Hand in Hand zu wandeln scheinen, so trennen sie sich doch sehr bald, um sich von nun an durchaus feindlich gegenüberzustehen. Die Religion, die nicht bilderfeindlich und bilderstürmerisch ist, hat ihre mystische Tiefe, d. h. ihren eigentlichen Charakter, eingebüßt, und diejenige Kunst, deren einziger Endzweck nicht der schöne Schein ist, die noch etwas Anderes will, als in der bestimmten Form eine bestimmte Idee zur Erscheinung bringen, ist noch nicht oder nicht mehr eigentliche Kunst. Die Kunst zerstört die Religion.

Wir werden auf diesen Satz später zurückkommen, wenn wir das Wort Goethe's: „Der Humor zerstört zuletzt alle Kunst", zu erörtern haben.

Wird sich die Phantasie ihrer Grenzen bewußt, so tritt die absolute Idee in den dunklen Hintergrund, auf welchen die jetzt erst möglich gewordenen Bilder der besonderen Ideen als auf ihren gemeinschaftlichen Ursprung zurückweisen. So ist für Homer die „Ate" dieser dunkle Hintergrund, so für den Sänger des 104. Psalms, der die Werke Gottes (die besonderen Ideen) so wunderbar schön preist, der Herr, von dem er bei seinem Loblied ausgeht, um schließlich, nachdem

er die ganze Reihe der Geschaffenen an sich hat vorüberziehen lassen, zu ihm zurückzukehren.

Nun erst, wenn der Mensch das ewige Schicksal als unerforschlich und den Herrn als unergründlich in den Hintergrund schob, wenn der Geist, ermüdet von dem Schweifen in's Unendliche, das Unmögliche seines Versuchs, das, „was in des Menschen Hirn nicht paßt", durch die menschliche Form auszudrücken, erkannt hat, sich nun mit klarerem Auge umgesehen hat in der Welt und mit den einzelnen Kreisen des physischen und psychischen Lebens vertrauter geworden ist, tritt die Phantasie an ihre rechte Stelle, kommt sie zum rechten Gebrauch ihrer vorher nutzlos vergeudeten Kraft. Nun erst wird das Schöne möglich, und wo die Verhältnisse (wie in Griechenland) ganz besonders günstig sind, wirklich. Hat die Phantasie aber einmal den rechten Kreis ihrer Wirksamkeit berührt, so ruht sie nicht, bis sie ihn erfüllt, bis sie alle Erscheinungen des Lebens in diesen Kreis gezogen hat. So darf uns die Ueberfülle der griechischen Göttergestalten nicht Wunder nehmen. Sie ergänzen sich gegenseitig, sie stellen jede eine besondere Modification der absoluten Idee (auf die es im Grunde immer ankommt) dar; sie sind die durch das Prisma der Kunst gebrochenen Farben des einen reinen Lichtes. Wie der Psalmist

nur den Herrn preisen will, und dies doch nicht anders kann, als dadurch, daß er des Herren Werke preist und Erde, Meer und Himmel zu Zeugen seiner Herrlichkeit macht, so betet auch der Grieche die Gottheit in ihrem schönsten Werke, im Menschen, an und macht den olympischen Herrschergreis und den herrlichen Jüngling von Belvedere und die liebe, schöne Frau von Melos zu Repräsentanten der Gottheit.

Denn diesen repräsentativen Charakter hat alle schöne Kunst, und dies ist ihre Achillesferse. Sie kann auf die Dauer die tiefe, unerschöpfliche Sehnsucht des Menschen nach dem Absoluten nicht befriedigen. Es kommen in dem Leben eines Jeden, und wäre er der Kunst noch so sehr zugethan, und hätte er bis dahin noch stets in ihr seine Seligkeit gefunden, Zeiten vor, wo er, wie Heinrich Heine, einsieht, „daß die liebe Frau von Melos keine Arme hat und ihm nicht helfen kann." Dann ist es vorbei mit dem Glauben an die beseligende Macht der schönen Kunst. Die Lösung des großen Problems, wie das Kind zum Vater zurückkommen, wie das in den Widersprüchen des realen Daseins verwickelte Individuum Theil haben könne an der ewigen Herrlichkeit der Idee, ist in der Kunst nur eine scheinbare. Damit die Kinder der Leto ewig leben, müssen die Kinder der Niobe sterben,

d. h. damit das Kunstwerk schön sei, müssen alle Menschen häßlich sein. Der Erdenrest, von welchem die Gebilde der Kunst befreit sind, er lastet um so schwerer auf uns, den Künstlern. Sie sind enthoben dem Gemeinen, dem ewig Gestrigen, wir sind um so tiefer darein versenkt. Das unauslöschliche Gelächter der seligen Götter an der Tafel des Zeus tönt wie ein Hohn in das Ohr des krankheitgequälten, mühsalbehafteten Sterblichen. Er hat sie ausgestattet mit allen Herrlichkeiten, die seine schöpferische Phantasie hervorzubringen vermochte, und sie lassen ihn in Elend und Noth verschmachten; sie haben „kein Ohr, zu hören seine Klage," sie haben „keinen Arm, sich des Bedrängten anzunehmen." Denn diese schönen Gestalten sind todt und sind nur dadurch schön, daß sie todt sind, da das Leben dem Schönen nur die Dauer eines Augenblicks gewährt, und was unsterblich im Gesang leben soll, im Leben selbst untergehen muß.

Die schöne Kunst sammelt die sich in den Individuen brechenden Strahlen der (besonderen) Idee (die absolute Idee unvermittelt darzustellen, hat sie längst als eine Unmöglichkeit erkannt) in einem Brennpunkt. Dieser Brennpunkt ist das Ideal, das Kunstwerk. Erfüllte nun das Ideal seine Aufgabe, der Träger der Idee zu sein, so wäre es gut und das Individuum

könnte das Unglück, zur Gemeinheit verurtheilt zu sein, damit das Ideal schön und herrlich sei, zur Noth verschmerzen. Nun aber ist dies nicht der Fall, und daß es nicht der Fall ist, zeigt sich am deutlichsten da, wo der aristokratisch-repräsentative Charakter der schönen Kunst seinen höchsten Ausdruck gewinnt: in der Tragödie. In der Tragödie geht der Held, d. h. der Repräsentant der Idee, unter, zugleich aber auch die Idee, d. h. die ideale Kunst kann die Idee nicht retten, da sie nur das Ideal als den einzigen Vertreter derselben kennt und dieser unter der Last seiner Aufgabe zusammenbricht.

„Ist dies das verheißene Ende?" so fragt der Geist, der sich bis dahin gläubig dem Ideal anvertraute (um durch dasselbe zur absoluten Idee zurückzukommen), wenn er, an dieser jähen Kluft angelangt, für den Augenblick weder vorwärts (zur Philosophie), noch rückwärts (zur Religion) gelangen kann.

Und hier nun, in dieser Noth, tritt der Humor als Retter auf, der Humor, der das Individuum darüber belehrt, daß es, gemein wie es ist, dennoch Theil hat an der ewigen Herrlichkeit der absoluten Idee, daß die absolute Idee leer wäre, wenn sie sich nicht in den besonderen Ideen auseinanderlegte, und daß die besonderen Ideen wohl durch das Ideal nothdürftig reprä-

sentirt werden können, ihr eigentliches vollkräftiges Leben aber doch nur in der Gesammtmasse aller ihrer Individuen haben, mithin die absolute Idee so wenig ohne das Individuum, wie das Individuum ohne die absolute Idee gedacht werden kann.

Dieses Resultat kommt offenbar nicht ohne Reflexion zu Stande, ist ohne Zweifel kein Product der Phantasie (des Denkens in Formen), sondern des eigentlichen, d. h. des speculativen Denkens. Es scheint also, als ob wir in dem Augenblick, wo wir zu dieser Einsicht gelangen, das Gebiet der Kunst verlassen und ihr Organon, die Phantasie, aufgeben müßten, um zur Wissenschaft überzugehen und fortan nicht mit Bildern, sondern Begriffen zu operiren.

Dies ist allerdings das Ende des ganzen Processes, aber, wie schon oben bemerkt, die Uebergänge aus einer Sphäre in die andere sind niemals so plötzlich, und wie auf dem Punkte, wo die Religion in die Kunst überging, der Menschengeist erst nach und nach den alten Gehalt der neu ergriffenen Form zu accommodiren verstand, so sucht er jetzt die alte, liebgewonnene Form festzuhalten, obgleich der neue Gehalt nicht mehr dafür passen will, und wie dort die künstlerische Form endlich den Sieg über die religiöse Empfindung davontrug, so zerstört jetzt die humoristische Weltanschauung

(ein Resultat des speculativen Denkens) nach und nach die künstlerische Form.

Es ist bezeichnend für die amphibienhafte Natur des Humors, daß er, ebenso wie er in der Dialektik des Begriffs als Uebergangsstufe zweier geistiger Sphären erscheint, auch in der Geschichte der Individuen und der Völker in den Perioden auftritt, wo sich, oft unter inneren und äußeren Kämpfen, ein neues Leben entwickelt. Das naive Alterthum kennt den Humor so wenig, wie ihn das Kind kennt, das mit gläubigem Herzen zuhört, wenn ihm die Mutter erzählt von dem lieben Vater im Himmel, der Sonne, Mond und Sterne und Alles, was ist, geschaffen habe. Auch der Jüngling kennt den Humor nicht, so lange er noch an die Verwirklichung seiner Ideale glaubt und in diesem Glauben kühn hinaussteuert auf das hohe Meer des Wettens und Wagens. Aber auf der Stufe, wo sich in dem unausbleiblichen Kampfe mit den Stürmen, die nun hereinbrechen, aus dem Jüngling der Mann entwickelt, in der Zeit, wo die Pfeile und Schleudern des wüthenden Geschicks ihm eine schöne Hoffnung nach der andern zertrümmern, und er noch nicht zur vollen Erkenntniß gekommen ist, daß diese schöne phantastische Spiegelung, die ihm die reale Welt verdeckte, versinken mußte, wollte er überhaupt

jemals ein Mann werden — auf dieser Stufe, in dieser Zeit treibt der Humor die üppigsten Blüthen, lächelt der Jüngling-Mann in seinen Schmerz hinein, witzelt er über seine Verzweiflung so lange, bis er mit sich und der Welt in's Reine gekommen, das heißt, bis zur wissenschaftlichen Erkenntniß vorgedrungen ist.

Nicht anders ist es in der Geschichte der Menschheit. Als die griechische Kunst zusammen mit dem griechischen Leben den Höhepunkt erreicht hatte und nun, nachdem sie ihre Mission erfüllt, der Philosophie den Platz räumen mußte, trat für die kurze Zeit des Uebergangs das Interregnum des Humors ein. Aristophanes steht zwischen Sophokles und Aristoteles. So begleiten Humor und Satire den Verfall des römischen Reiches, so wuchert der Humor üppig empor gegen das Ende des Mittelalters, so findet er sich überall nicht nur auf der Schwelle weltgeschichtlicher Zeitabschnitte, sondern auch in dem Leben der einzelnen Völker, wenn für sie eine Uebergangsepoche gekommen ist. So hat, um nur ein Beispiel zu erwähnen, das Jahr 1848 bei uns neben so unsäglich viel Traurigem so viel Humoristisches nicht nur producirt, sondern auch consumirt, wie vielleicht sonst ein ganzes Jahrzehnt ruhiger Entwickelung.

Nachzuweisen nun, wie aus dieser Grenzstellung des Humors zwischen Kunst und Philosophie seine ganze scheinbar so wunderbare Natur einfach zu erklären ist, wie er, an der Natur beider Sphären participirend und von der einen die Form, von der andern den Inhalt entlehnend, jene zertrümmert, ohne doch diesem gerecht werden zu können — das soll die Aufgabe des folgenden Kapitels sein.

II.

Wir sahen, daß der Mensch, wenn er zur Einsicht gelangt, wie die Kunst seine höchste Sehnsucht, die Sehnsucht, sich als theilhabend an der Herrlichkeit der absoluten Idee zu fühlen, nicht befriedigen könne, folgerichtig das Gebiet der Kunst verlassen und (nicht zur Religion, denn von dieser kommt er her, sondern) zur Philosophie fortschreiten müßte. „Denn", sagt Schopenhauer (die Welt als Wille und Vorstellung, II. S. 405), „die Antwort der Künste, so richtig sie sein mag, wird jedoch immer nur eine einstweilige, nicht eine gänzliche und finale Befriedigung gewähren.

Sie geben immer nur ein Fragment, ein Beispiel statt der Regel, nicht das Ganze, als welches nur in der Allgemeinheit des Begriffs gegeben werden kann. Für diesen daher, also für die Reflexion und in abstracto eine eben deshalb bleibende und für immer genügende Beantwortung jener Frage zu geben, — ist die Aufgabe der Philosophie."

Indessen dieser Uebergang macht sich nicht so plötzlich, zum mindesten nicht bei Völkern oder Individuen, welche es sich ernst sein ließen mit der heitern Kunst und ganz ernstlich in der Seligkeit des Schaffens oder nachschaffenden Genießens eine finale Befriedigung zu finden hofften. Das Gefäß verliert den Geruch von dem, womit es ursprünglich angefüllt war, nicht so leicht. Der noch vor einem Augenblick dichterisch erregte Geist kann, wenn ihm plötzlich die Einsicht von der Unzulänglichkeit des Mediums, durch welches er zum reinen Licht vordringen wollte, klar wird, sich nicht sofort in die ruhige contemplative Stimmung versetzen, welche die conditio sine qua non des wissenschaftlichen Erkennens, des speculativen Denkens ist. Er weiß es, der Kampfplatz ist ein anderer geworden, aber er legt deshalb die alten lieben Waffen nicht aus der Hand. Er versucht es noch eine Weile mit denselben Werkzeugen, in deren Behandlung er es zu

einer solchen Virtuosität gebracht hatte; er will durch das Organon der Phantasie das Resultat, nicht dichterisch intuitiven Schauens, sondern philosophisch speculativen Denkens darstellen; er will noch ein Bild geben, ohne zu bedenken, daß, so groß er auch die Leinwand spanne, was er abbilden will, nach allen Seiten darüber hinausreicht, ja daß, streng genommen, was er abbilden will, ihm in keinem Augenblicke wirklich sitzt, sondern in einer fortwährenden Metamorphose begriffen ist.

Denn die Idee, die er bis dahin in dem schönen Kunstwerk verkörpert sah, die ihm in dem Ideal ein Hic! zurief, dem er mit gläubiger Seele lauschte, hat jetzt an die Stelle des Hic! ein Ubique! gesetzt. Er, der früher das ganz Gemeine und ewig Gestrige so tief verachtete, hat nun erkannt, daß die Idee sich gerade in dem Gemeinen und Gestrigen fort und fort behauptet, daß die Idee auch nicht der Kleinsten und Geringsten Eines verloren gehen läßt, sondern will, daß Alles Theil habe an ihrem ewigen Leben. „Kommt her zu mir Alle, die ihr mühselig und beladen seid, ich will euch erquicken," so sagt die Religion der Liebe und so sagt der Humor. Nicht an die Großen, die Weisen, die Reichen, die Gesunden und Kraftvollen wendet er sich, sondern an die Kleinen, die Einfältigen,

die Armen, die Kranken und Schwachen. Ja, er wendet sich an diese ganz vorzugsweise gern, weil, wenn es ihm gelingt, den Beweis zu liefern, daß auch in diese dunkeln Regionen das Licht der Idee dringt, sich die Ubiquetät derselben gerade am herrlichsten offenbart. Dies ist auch nebenbei der Grund, weshalb der eigentliche Humor erst mit dem Christenthume möglich wurde. So lange die Götter auf ihrem Olymp in unnahbarer Höhe thronten, höchstens sich auserwählten Sterblichen dann und wann in Liebe gesellten, mit ihnen Heroen und Heroinnen, Helden an Kraft und Wunder der Schönheit zeugten und so eine höchst exclusive Aristokratie begründen halfen, die mit dem großen Pöbelhaufen sehr wenig gemein hatte — oder so lange ein Jehovah als absoluter Herrscher im Himmel regierte, der die Erde zu seiner Füße Schemel hatte und sich nur durch den Mund der Propheten und Priester, seiner auserwählten Werkzeuge, den übrigen Menschen offenbarte — so lange war das erlösende „Wort bei Gott und Gott war das Wort"; so lange galt nur, was durch Kraft und Schönheit seine Abkunft von den Göttern documentirte, und selbst diesen wenigen Glücklichen wurde es oft bange bei ihrer Gottähnlichkeit, und sie klagen bei Homer und bei den Tragikern in oft rührenden Tönen über die Hinfällig-

keit selbst der stolzesten Kraft, über die fürchterliche Unsicherheit des Menschenlooses und den grimmen Neid der Olympier. Das Antlitz des Jehovah glättet nie ein freundlich mitleidiges Lächeln, wenn er auf seine irrenden, strauchelnden Menschenkinder herabschaut, und wenn Zeus über all' den Erdenjammer einmal gelegentlich nachdenkt, hat er nur das kalte, schneidende Wort: *ἐξ ἡμέων γάρ φασι κάκ' ἔμμεναι· οἱ δὲ καὶ αὐτοὶ σφῇσιν ἀτασθαλίῃσιν ὑπέρμορον ἄλγε ἔχουσιν.* Nein, das Wort mußte Fleisch, der Gottessohn als des Menschen Sohn geboren werden, und, in einer Krippe liegend, die Anbetung der Könige empfangen, bis sich der Mensch bewußt wurde, daß, weil er klein und einfältig und sündhaft und krank ist, er darum noch nicht verstoßen ist, sondern daß Alle gleicherweise berufen sind. Nun erst werden diese ungeheuren Gegensätze, diese scheinbar unlösbaren Widersprüche des ganz Gemeinen, welches sich als kostbares Gefäß der Idee erweist, des unförmlichen Steins, der von den Bauleuten verworfen und von dem Meister zum Eckstein gewählt wird, gelöst; nun erst beginnen die Saturnalien, in welchen den Sclaven der Sünde, des Lasters, der physischen und moralischen Häßlichkeit die Ketten abgenommen werden, sie sich als frei und rein und schön und mächtig fühlen. Des-

halb der durch und durch demokratische Charakter des Humors. In der Religion herrscht der eine Jehovah und vor ihm sind wir „allzumal Sünder und saufen Unrecht wie Wasser"; in der schönen Kunst zählen nur die Heroen, die Aristokraten der Schönheit, der Tugend (virtus), der Kraft und des Reichthums, alle Uebrigen sind Heloten, die so häßlich sind, daß sie selbst das Laster nicht häßlicher machen kann; aber der Humor verjagt die dreißig Tyrannen und proclamirt die Souverainetät des Demos; in dem Gebiete des Humor herrscht kein Einzelner, weil sie Alle herrschen; ja der Humor ist so eifersüchtig auf diese Volkssouverainetät, daß er die Themistokles und Aristides lieber ostrakisirt, als sie in ihrer Tugend und Weisheit, gleichsam ein lebender Vorwurf für die weniger vom Schicksal Begünstigten, gewähren ließe. Für den Humor existirt nichts Großes, aber auch nichts Kleines, ebenso wenig, wie für die Wissenschaft, denn er ist, wie diese, sich der Ubiquetät der Idee bewußt. Der Inhalt ist bei beiden genau derselbe; beide wollen den Nachweis liefern, daß in der Unendlichkeit des dialektischen und empirischen Zusammenhangs Alles vermittelt und jede sogenannte Unmittelbarkeit, sie möge einen Namen haben, welchen sie wolle, ein Product des Aberglaubens oder der Unwissenheit ist.

Was den Humor von der Philosophie unterscheidet, ist also die Form. Die Wissenschaft operirt mit Begriffen, der Humor noch immer mit Bildern. Das Organon der Wissenschaft ist das logische Denken, das des Humors noch immer die Phantasie. Der Humor weiß so gut wie die Wissenschaft, daß man der Idee in die Breite des realen Daseins folgen muß, will man sie in ihrer Wahrheit und Wirklichkeit erkennen und begreifen, aber er schreibt deshalb keine philosophischen, theologischen, juristischen, naturwissenschaftlichen Werke, sondern immer noch Dramen, Gedichte, Romane, thut also der Form nach scheinbar genau dasselbe, was der Dichter auch thut, um seinen poetischen Ideen einen Ausdruck zu geben.

Bevor wir uns indessen in der Werkstatt des Humors genauer umsehen und beobachten, wie seine wundersamen Gebilde zu Stande kommen, müssen wir noch einen Augenblick in der Vorhalle verweilen. Zu dem Humor, der selbst nichts weiter als eine Uebergangsstufe ist, gelangt man wiederum nur durch eine Uebergangsstufe, und diese ist die Satire. Es ist nicht möglich, sich einen richtigen Begriff von jenem zu verschaffen, wenn man sich nicht vollständig über das Wesen und die Bedeutung dieser klar geworden ist. In der Satire nämlich stehen noch die beiden

Gegensätze, die Idee und die Realität, die in dem Humor ihre Versöhnung feiern, ganz unvermittelt neben einander. Wenn der Humor der Heiland ist, welcher seine Hand ausstreckt über die arme Sünderin und zu ihr spricht: „stehe auf, deine Sünde ist dir vergeben“, so ist die Satire der Prediger in der Wüste, der das Laster mit Feuerworten geißelt, aber keinen Balsam hat für die Wunden, die er schlägt. Ja, der Satiriker verzweifelt an der Heilung dieser Wunden, aber er meint, daß die offene Wunde doch noch weniger gefährlich ist, als die, welche unter der trügerischen Hülle, mit der sie Heuchelei und falsche Scham verdecken, im Verborgenen forteitert, und deshalb reißt er erbarmungslos den Verband ab und hat kein Ohr für das Wehegeschrei des unglücklichen Opfers. Niemand kann von der unaussprechlichen Herrlichkeit der Idee tiefer durchdrungen, inniger gerührt sein, als der Satiriker, aber trotzdem oder vielmehr gerade deshalb findet auch Keiner die Wirklichkeit so unsäglich gemein, ist Keiner von dem Erdenrest, der allen Dingen anhaftet, empfindlicher beleidigt, als gerade er. Für ihn ist die helle Sonne am Himmel nicht ohne Flecken und an der köstlichsten Porzellanvase entdeckt sein mikroskopisch scharfes Auge einen Makel, der den Werth des Gefäßes auf Null reducirt. Der Schmutz, der

allen Dingen anhaftet, widert ihn an; der Mißklang, den sein Ohr in jeder Harmonie heraushört, bringt ihn zur Verzweiflung. Und in dieser seiner Verzweiflung wühlt er in dem Schmutz, lacht er schrill und gell in „das Tollhaus von Tönen" hinein, streut er Asche auf sein Haupt, umgürtet er seine Lenden mit härenem Gewande oder reißt, wie König Lear, sich die Kleider vom Leibe und ruft: fort, fort, ihr Zuthaten! Der natürliche Mensch ist nichts weiter, als solch' ein armes, nacktes, zweizinkiges Thier! — Die Methode, durch welche der Satiriker zu seinen Resultaten gelangt und die unübersteigliche Kluft zwischen der Herrlichkeit der Idee und der Gemeinheit der Wirklichkeit mit einem so grellen Licht erleuchtet, ist im Grunde außerordentlich einfach. Er braucht sich nur zur Sonnenhöhe der Idee zu erheben und von dort aus auf die reale Welt hinabzublicken, so wird ihm Alles, selbst das menschlich Höchste und Größte, in lächerlicher Kleinheit und Unbedeutenheit erscheinen, oder er braucht sein Auge nur in nächste Nähe mit der Wirklichkeit zu bringen, so werden ihm die unbedeutendsten Flecken und Makel nicht nur nicht entgehen, sondern, weil aller Maßstab fehlt, scheinbar in's Ungeheure wachsen. Swift, als er seine berühmten Reisen Gulliver's, dieses Musterwerk der Satire, schrieb, war sich dieser Methode

entweder deutlich bewußt, oder hat sie, ohne es zu wissen und zu wollen, mit dem unfehlbaren Instincte des Genie's befolgt. Seine „Liliputaner“ und seine „Riesen von Brobignak“, die Einen mit ihren winzigen Tugenden, die Anderen mit ihren colossalen Lastern, sind die Menschen, wie sie der Satiriker sieht, je nachdem er sie durch die concave oder convexe Seite seines Glases betrachtet. Der Satiriker ist der Pessimist pur sang.

Er ist es gerade so, wie der Humorist der Optimist par excellence ist. Wenn jener die Menschen in Bausch und Bogen für Zöllner und Sünder erklärt und in die Einsamkeit flieht, um nichts mit ihnen gemein zu haben, so setzt sich dieser mit ihnen zu Tisch und findet, daß die Leutchen, im Grunde genommen, gar so übel nicht sind, ja manche ganz schätzenswerthen Eigenschaften besitzen; wenn jenem die Fliege, die ihn umsummt, das ganze köstliche Mahl des Lebens verdirbt, so fängt dieser den kleinen Störenfried, öffnet ihm das Fenster und sagt: die Welt ist groß genug für dich und mich. Der Humorist ist nicht weniger durchdrungen von der Herrlichkeit der Idee, aber er weiß von dieser aus einen Weg zu finden hinab auf die platte Erde. Seine Methode ist der des Satirikers vielfach ähnlich und doch in der Hauptsache gänzlich

von jener verschieden. Jean Paul beschreibt sie, indem er „die drei Wege angiebt, die er ausgekundschaftet habe, nicht um glücklich, aber glücklicher zu werden“. „Der erste“, meint er, „der in die Höhe geht, ist, sich so weit über die Gewölke des Lebens hinauszubringen, daß man die äußere Welt mit ihren Wolfsgruben, Beinhäusern und Gewitterableitern von Weitem unter seinen Füßen nur wie ein zusammengeschrumpftes Kindergärtchen liegen sieht; — der zweite ist, gerade herabzufallen in's Gärtchen und da sich so einheimisch in einer Furche einzunisten, daß, wenn man aus seinem Lerchenneste heraussieht, man ebenfalls keine Wolfsgruben, Beinhäuser und Stangen, sondern nur Aehren erblickt, deren jede für den Nestvogel ein Baum- und zugleich Regenschirm ist. — Der dritte endlich, den ich für den schwersten und klügsten halte, ist der, mit beiden zu wechseln.“ — Dieser dritte Weg nun ist der, welchen der Humor einschlägt, und aus diesem fortwährenden Wechsel des Standpunkts, von welchem aus der Humorist die menschlichen Dinge betrachtet, entsteht die eigenthümlich wechselvolle Beleuchtung, die das Charakteristische und zugleich der hohe Zauber aller humoristischen Producte ist. Der Humor ist ein Januskopf, dessen eines Gesicht sich stets gegen die Idee, dessen anderes sich fortwährend gegen die Wirk-

lichkeit wendet. Er darf, will er nicht sofort aufhören, seinen Namen zu verdienen, diese nur in dem Lichte jener, jene nur als diese beleuchtend darstellen. Er muß uns jeden Augenblick anschaulich machen, daß die Idee weder ohne die gemeine Wirklichkeit, noch diese ohne jene sein und gedacht werden kann.

Das ist es eben: der Humorist muß diese philosophische Wahrheit anschaulich machen; er darf uns nicht, wie der Philosoph, darauf vertrösten, „daß die Idee sich in allen Räumen und im endlichen Verlaufe der Zeit durch einen beständig sich erneuernden Proceß der Bewegung verwirklicht", darf uns nicht, wie der Künstler, mit dem schönen Scheine, als sei das ideale Kunstwerk wahrhaft der Repräsentant aller Individuen seiner Gattung, täuschen, sondern soll den Nachweis liefern, daß die absolute Idee in jedem einzelnen Punkte des Raumes und der Zeit zur Erscheinung kommt.

Diese Aufgabe vollständig zu lösen, ist offenbar unmöglich und gelingt dem Humor auch nicht, so sehr er sich auch darum bemüht. Der Kampf mit der Häßlichkeit und Gemeinheit, auf den er, der Optimist, der Alles, was ist, schön und sehr gut findet, sich einlassen muß, ist ein verzweifelter. Vergebens, daß er das ganze Arsenal seiner Waffen aufbietet und ohne

Aufhören ironisirt, parodirt, travestirt, carikirt — es hilft Alles nichts, der Hydra wachsen immer neue Köpfe. Der Humorist ist wie der Zauberlehrling in Goethe's Ballade. Er hat den Zufall, den der alte Meister der schönen Kunst sorgfältig einschloß, entfesselt, und der Zufall mit seinem ganzen Gefolge von Ungereimtheiten, Abgeschmacktheiten, Ungehörigkeiten ergießt sich nun in Strömen über ihn. Und wenn er tausend Arme hätte, er kann die Fluth nicht bewältigen. Für den einen Fall, in welchem er uns die Berechtigung des Zufalls nachwies, sind unzählige andere, wo er uns den Nachweis schuldig bleibt. Es ist eben eine Arbeit in infinitum, und deshalb hören so sehr viele humoristische Werke (Sterne's Tristram Shandy, Sentimental Journey, die meisten Romane Jean Paul's, die Komödien des Aristophanes u. s. w. u. s. w.) nur auf, aber endigen nicht.

So zersprengt der philosophische Gehalt des Humors die künstlerische Form, die er nicht aufgeben will, und Goethe hat vollkommen Recht, wenn er den Ausspruch thut: „der Humor zerstört zuletzt alle Kunst." Er thut dies nicht bloß dadurch, daß er, um die Idee zu retten, die Häßlichkeit auf die Spitze treiben und zur Carikatur seine Zuflucht nehmen, die Form also geflissentlich zerstören muß, sondern vor Allem, indem

er die Grenzen, welche den einzelnen Künsten vorgeschrieben sind, nicht respectiren kann und in den einzelnen Künsten wiederum die besonderen Gattungen durcheinandermischt. Wenn Hogarth ganze Lebensläufe in auf- und absteigender Linie bildlich darstellt, so usurpirt er dadurch offenbar ein ausschließliches Recht der Dichtkunst, und wenn die moderne Posse (ebenso wie die antike) alle nur möglichen Künste in Contribution setzt, so wird dadurch jede einzelne ihrer Würde beraubt.

Der Humor, sich dieses seines kunstfeindlichen Wesens wohl bewußt, wählt sich deshalb am liebsten diejenige Form der Dichtkunst (denn die anderen Künste, vor Allem Plastik und Baukunst, sind von so strengen Grenzen umschrieben, daß der Humor, der so gern in's Grenzenlose schweift, eigentlich nichts mit ihnen anfangen kann), in welcher der Uebergang aus der Poesie in die Prosa so nahe liegt: die Form des Romans. Fast alle, wenigstens die hauptsächlichsten humoristischen Werke haben deshalb diese Form: das Decamerone, der Don-Quixote u. s. w.

Aber wie springt selbst der Humor mit dieser Form um! Wie weiß er sie nach allen Seiten für seine Zwecke auszuweiten! Man denke nur an Jean Paul's sogenannte Romane! Die künstlerische Ohnmacht in

jeder Beziehung ist es, was Jedem, der frisch von der Lectüre der Alten oder Goethe's und Lessing's herkommt, in diesen wunderlichen Producten zuerst auffallen muß: von dem zerbröckelnden, durcheinandergewirrten, künstlich herausgeputzten Styl bis zu dem gänzlichen Mangel an Gestaltungskraft, sei es nun in der Zeichnung und Durchführung von Charakteren, in den landschaftlichen Schilderungen, oder in den, wie der Styl, zerfahrenen und zerbröckelnden Geschichten.

Der hauptsächlichste Grund dieser Erscheinung ist der, daß der Humorist, obgleich er principiell nur eine von der Idee durchleuchtete, also nicht mehr gemeine Wirklichkeit kennt, dennoch den Hauptaccent bald auf jene, bald auf diese legt und so alle Augenblicke in die Gefahr kommt, entweder den Boden unter den Füßen zu verlieren und in vagen Abstractionen zu verschweben, oder in der platten Wirklichkeit stecken zu bleiben und „seine Nase in jedem Quark" zu begraben. Auch dafür bietet fast jede Seite bei Jean Paul einen Beleg. Er exaltirt sich zu unaussprechlichen Gefühlen, er sucht gewaltsam alles Irdische von sich abzustreifen und orakelt dann in „Träumen", vor deren Mysticismus der gesunde Menschenverstand im eigentlichsten Sinne des Wortes stille steht, oder er führt uns seine „hohen" Menschen vor, seine Albano's, Idoinen u. s. w.

mit ihren Wolkenkukuksheimanschauungen und Empfindungen. Dann plötzlich, in der Sonnennähe, schmelzen die Ikarusflügel und der Titane verwandelt sich in ein armes Schulmeisterlein im fadenscheinigen Röckchen, und wir müssen mit ihm das harte, trockene Brod seiner prosaischen Existenz kauen, bis wir den Fluch des ewig Gestrigen und Gemeinen, dem wir eben bei dem Dichter entrinnen wollten, wieder einmal recht drückend empfinden. In welche öden Steppen der alltäglichsten Prosa führen uns selbst die gefeiertsten Humoristen, Dickens z. B. und Thakeray, auch die älteren englischen: Sterne, Smollet u. s. w. Wie oft, wie so sehr oft geht ihnen der Humor aus, und — wir sitzen im Dunkeln!

Und meistens geht er gerade da aus, wo wir des Lichtes und des Trostes am meisten bedürfen. Als das Unglück mit unwiderstehlicher Gewalt auf den alten Lear einstürmt, schleicht sich der Narr davon, denn er hat nichts mehr zu sagen. Vor dem lauten Donner des Gerichts, das nun über Schuldige und Unschuldige hereinbricht, verstummt sein Witz, und so muß der Humor überall schweigen, wo es sich um Sein und Nichtsein, wo es sich um die Fragen handelt, welche die Menschheit in ihrem innersten Grunde aufwühlen. In allen solchen Fällen wird der Gläu-

bige doch immer Rath und Trost aus der Religion schöpfen und der Denker in der Philosophie Ruhe und Harmonie suchen müssen.

So sehen wir, wie der Humor nach allen Richtungen seine Unzulänglichkeit, seinen amphibischen Charakter eines auf der Grenze zweier Welten stehenden Wesens documentirt. Auch hat der Humorist eine deutliche Empfindung dieser Zweideutigkeit seiner Stellung und stets das Bedürfniß, sich selbst und sein Publicum darüber zu orientiren. Diesem Bedürfniß entspringen die „Parabasen" des Aristophanes, welche sich in anderer Form bei allen Humoristen finden. Weil sie sich selbst vor den Wasserfluthen, die sie heraufbeschworen, ängstigen, treten sie aus dem Rahmen des Kunstwerks heraus, um sich in eigener Person über ihre eigentlichen Intentionen, über die eigentliche Bedeutung des Stücks möglichst verständig und verständlich auszusprechen. Ob ihnen dies aber nun gelingt oder nicht, jedenfalls wird durch ein solches Beginnen alle Illusion zerstört und der schlagendste Beweis geliefert, daß der Humor nicht sein Gesetz und seine Erklärung in sich trägt, sondern eben nichts ist, als eine Uebergangsstufe aus der Poesie in die Prosa, aus der Kunst in die Philosophie.

Ueber Objectivetät im Roman.

„Kein Begriff ist in der Theorie der Kunst so wichtig, als der der Objectivetät; keiner erfordert zugleich eine so genaue und so ausführliche Erörterung," sagt Wilhelm von Humboldt in seinem trefflichen Buche „Ueber Hermann und Dorothea."

In der That ist Objectivetät so sehr das Erforderniß eines Kunstwerkes, daß es ohne dieselbe aufhört, ein Kunstwerk zu sein.

Worin besteht nun die Objectivetät des Künstlers?

Darin, daß er ganz und gar seinem ersten und einzigen Geschäfte obliegt: sein Werk zum Ausdruck der Idee,*)

---

*) Ich bemerke, daß ich „Idee" durchweg in dem Platonischen Sinne eines Urbildes gebrauche. Der Verf.

welche er eben darstellen will, zu machen. Nur die Idee im Auge habend; nur darauf bedacht, sie zur vollkommenen Erscheinung zu bringen, vergißt er und muß er darüber Alles vergessen: das Publikum, mit dem er nur durch sein Werk in Rapport steht und stehen will; sich selbst, an den zu denken er weder Zeit, noch Veranlassung hat: weder Zeit, denn er muß sich beeilen, damit die in der Gluth der Phantasie flüssig gewordene Masse seines Erfahrungsstoffes nicht erstarrt; — noch Veranlassung, denn so sehr er Vater seines Werkes ist, so ist er doch mit seinem Werke so wenig identisch, daß er sich oft, wenn er wieder zu sich gekommen ist, in dem von ihm erzeugten und gebornen Werke kaum wieder erkennt.

Ich sage mit Willen: „zu sich gekommen,“ denn dieses Sich-Versenken in das Werk, dieses Sich-Entäußern erscheint dem nüchternen Zuschauer, ja dem Künstler selbst in unproduktiven Momenten, als ein Außer-sich-sein, ja ist es auch in einem gewissen Verstande; und so mögen sich denn die Künstler immerhin gefallen lassen, daß man sie mit Nachtwandlern, mit Trunkenen vergleicht. Hingegeben der Idee, welche sie darzustellen haben, werden sie alles Uebrige weniger für gering achten, als vielmehr gar nicht davon berührt werden; und so, in dieser Abgezogenheit, Wir-

kungen hervorbringen, die dem Nüchternen, dem Bei-sich-Seienden, schlechterdings unerreichbar sind. Denn indem sie ihren Blick auf den einen Punkt fixiren mit einer Energie, in welcher ein großer Theil des Geheimnisses ihrer Künstlerschaft liegt, müssen sie ja natürlich viel mehr sehen, als die Anderen, die sich jedem Eindrucke offen erhalten. Die Welt vergessend, um in seinem Werke zu leben, schafft der Künstler in seinem Werke eine Welt.

Und zwar in doppelter Hinsicht.

Einmal dadurch, daß er, Alles in sein Werk hineinlegend, was der Idee, um die es ihm zu thun ist, zukommt, und Nichts hineinziehend, was der Idee fremd ist, ein vollkommenes Ganzes, einen Mikrokosmos schafft, dessen Reichthum natürlich in dem Maße bedeutend ist, als die Idee selbst bedeutend ist; und zweitens, weil jede Idee, sobald sie vollkommen erscheint, mit Nothwendigkeit in die übrigen Ideen hinüberreicht, die ja wiederum alle auf den Urgrund zurückweisen, wie die prismatischen Farben nur die Brechungen des einen reinen Lichtes sind.

Was ist also ein Kunstwerk?

Eine zur Erscheinung gebrachte (objectivirte) Idee.

Wer ist Künstler?

Derjenige, welcher, innerhalb der Grenzen seiner

Kunst, d. h. mit den Mitteln seiner Kunst, eine Idee zur Erscheinung zu bringen (zu objectiviren) vermag.

Mit den Mitteln seiner Kunst! Dieser Zusatz erscheint so selbstverständlich, daß er kaum erwähnt zu werden verdient; aber wir werden bald sehen, wie sehr, ja wie unglaublich dagegen gesündigt wird, und wie nothwendig deßhalb eine specielle Erörterung gerade dieses Punktes ist.

Zwar wird in den Kunstzweigen, welche ihrer Natur nach den Künstler gleichsam zwingen, durch die Phantasie vermittelst des bestimmten Materials auf die Phantasie (d. h. objectiv) zu wirken, überall von einem Abweichen aus diesem Geleise nicht viel die Rede sein können; zum wenigsten wird ein Abweichen sofort bemerkt und gerügt werden. Das spröde Material, in welchem der Architekt und der Bildhauer arbeiten, weist jeden Versuch des Künstlers, sich von ihm loszumachen, streng zurück. Wenn der Architekt nicht in seinen Säulen, seinen Architraven, seinen Pfeilern, Kuppeln und Gewölben die Erhabenheit und Harmonie, die er auszudrücken bestrebt war, auszudrücken vermochte, so wird ihn eine Inschrift über der Thür, daß dieses Haus einem Gotte geweiht sei, nicht wesentlich fördern; wenn der Bildhauer seinen Marmor nicht zu beseelen verstand, so wird das Wort

„Apollo," das er in das Piedestal meißelt, die unbedeutende Gestalt mit den ausdruckslosen Zügen nicht zu dem delphischen Gotte machen. Wir lächeln über die Maler des Mittelalters, die ihren Figuren Zettel aus dem Munde gehen lassen, auf denen geschrieben steht, was der Maler durch den Ausdruck nicht zu geben vermochte, und mit Recht sind uns die Musiker verdächtig, deren prosaische Kommentare länger sind, als ihre Partituren.

Anders verhält sich die Sache in der Poesie.

Da das Medium, dessen sich der Dichter bedienen muß, um zu seinem Ziele zu gelangen, die Sprache, d. h. ein Vehikel ist, welches von dem Verstande für den Verstand erfunden wurde, so liegt für ihn die Versuchung nur zu nahe, anstatt durch die Phantasie auf die Phantasie zu wirken, mit dem Verstande sich direkt an den Verstand zu wenden, womit denn natürlich zwar nicht die Wirkung (welche immerhin eine sehr große sein kann), aber die künstlerische Wirkung aufgehoben wird. Denn das Werk, welches auf diese Weise entsteht (sei es ein lyrisches Gedicht, Drama oder Epos) ist nun nicht mehr jener Mikrokosmus, welchen wir vorhin in jedem Kunstwerk fanden; nicht mehr jenes streng organische, durchweg auf sich beruhende Ganze, das bis in seine entferntesten Theile

von seiner Idee durchleuchtet ist, also daß es sich vollständig selbst erklärt, sondern gleichsam ein Körper, der sein Licht von außen her erhält, so daß er mehr oder weniger, vielleicht ganz dunkel sein würde, wenn ihm dies erborgte Licht entzogen wird.

Um Dies an einem Beispiele klar zu machen:

Jedermann wird zugeben, daß in einem Roman (so gut, wie in einem Drama) nicht bloß die Hauptidee, um deren Darstellung es dem Dichter zu thun ist, sich aus dem Ganzen der dargestellten Begebenheiten (im weitesten Sinne) ergeben, sondern daß auch jeder der vorgeführten Charaktere durch Das, was er thut und sagt, sich selbst vollkommen erklären muß. Nun aber mache man den Versuch, in diesem Roman gewissenhaft Alles und Jedes zu streichen, was der Autor in Form von Betrachtungen, Reflexionen, Erörterungen und Auseinandersetzungen aller Art dem Leser zur Erklärung der Fabel und der darin vorgeführten Charaktere gleichsam privatim und vertraulich mittheilt — und man wird zu seinem Erstaunen finden, daß Das, was übrig bleibt, keineswegs vollständig sich selbst erklärt, mithin die Kongruenz zwischen Idee und Form (worin eben die Objectivetät eines Kunstwerkes besteht) an dem betreffenden Roman nicht nachzuweisen ist.

Nicht ohne Grund habe ich den Leser gebeten, dies Experiment zuvörderst an einem Roman vorzunehmen, denn in der That eignen sich die Romane dazu am besten; aus keinem andern Grunde, als weil diese Kunstgattung am weitesten von dem Mittelpunkte der Kunst, gleichsam auf der Peripherie des Kunstgebietes, liegt, da, wo sich die poetische Kraft freilich am bedeutendsten äußern kann, ja, wenn das Ziel erreicht werden soll, äußern muß, aus eben diesem Grunde aber auch natürlich am schwächsten zu äußern pflegt.

In den übrigen poetischen Gattungen ist die Gefahr, nicht objectiv zu wirken, bei weitem weniger groß, zum mindesten liegt hier die Strafe viel näher bei der Uebertretung. Selbst das lyrische Gedicht zwingt den Dichter schon durch die Form poetisch, d. h. objectiv zu sein; das kostbare Gefäß duldet gleichsam keinen gemeinen prosaischen Inhalt. Alles Ungehörige tritt alsbald hervor; das Platt-Prosaische erkennt man an dem öden Reimgeklapper, so daß man wohl sagen darf, daß ein gebildeter Mensch mit einem schlechten lyrischen Gedichte nicht leicht getäuscht werden kann.

Noch weniger ungestraft sündigt der dramatische Dichter gegen die Kongruenz zwischen Idee und Form. Daß ein Drama in sich abgerundet sein, die Idee

vollständig ausdrücken, jeder Charakter sich selbst erklären und zur Herausstellung der Idee des Ganzen beitragen, kein Wort zu viel und keines zu wenig sein, der Dichter durchaus hinter seine Gestalten zurücktreten müsse, durch Nichts an seine Person erinnern dürfe, und in dem Maße sein Ziel erreiche, als ihm Dies Alles gelingt, d. h. in dem Maße, als er sein Werk objectiv macht, so daß es weniger in der Zeit entstanden, als den unvergänglichen Gebilden der Natur zu gleichen scheint — Dies sind Sätze, die seit Lessing's Dramaturgie für Jedermann feststehen, und die betreffenden Falls in Anwendung zu bringen, dem Gebildeten kaum schwer fallen kann. Ja, selbst die große Menge, der man eine tiefere Einsicht in ästhetische Dinge ein für alle Mal abzusprechen nur zu geneigt ist, läßt sich gerade auf dem dramatischen Gebiet keineswegs leicht täuschen und findet oft mit überraschender Sicherheit die Schwächen eines neuen Stückes heraus, wie denn ihr Urtheil über das Ganze, so wenig sie sich auch dasselbe im Einzelnen zu motiviren versteht, fast immer untrüglich ist.

Nun scheint es freilich auf den ersten Blick, daß, diese Objectivetät auf dem epischen Gebiete zu erreichen, wenn auch nicht minder schwer, so doch nicht eben schwerer fallen könne, und jedenfalls ein Fehlen gegen

das oberste Gesetz aller Kunst (das der Objectivetät) hier ebenso leicht, ja noch leichter und sicherer zu erkennen sein müsse. Denn, wird man sagen, wer hat weniger Veranlassung, seine Person in den Vordergrund zu stellen, oder wer ist überhaupt so darauf hingewiesen, die Sache und nur die Sache sprechen zu lassen, als gerade der epische, der erzählende Dichter, der Dichter, dessen Gemüth weder in lyrischer Wallung erregt, noch von dramatischer Leidenschaftlichkeit erschüttert ist, sondern dessen Element die ruhig-sinnige, Alles prüfende, Alles wägende, Alles umfassende Betrachtung ist — ein Seelenzustand also, der auf das genaueste den Anforderungen der künstlerischen Objectivetät entspricht. Denn gerade was das Kriterium der Objectivetät eines Kunstwerkes ist, daß es nämlich die Wahrheit der Idee ausdrückt, die ganze Wahrheit und Nichts als die Wahrheit, ist genau Das, wonach die Betrachtung strebt. Sie will von dem Objecte Nichts und kann von ihm Nichts wollen, als daß es ihr sein Wesen, sein ganzes Wesen und Nichts als sein Wesen offenbare.

Hier scheint dem unberechtigen Vordrängen des dichterischen Subjects (welches einer der schlimmsten Feinde der Objectivetät ist) gar kein Raum gegeben, und wirklich sehen wir auch, daß das echte Epos —

das Volksepos, das in den homerischen Gesängen die denkbar höchste Vollkommenheit erreicht hat — das dichterische Subject, so zu sagen, gar nicht kennt. Seit Fr. Aug. Wolff's Prolegomenen steht es fest, daß die homerischen Gedichte, wie sie uns vorliegen, keineswegs von einem und demselben Dichter herrühren, daß lange Stellen, vielleicht ganze Gesänge, von anderen gleichzeitigen oder späteren Dichtern interpoliert sind — aber keine ästhetische Analyse ist bis jetzt im Stande gewesen, in diesen verschiedenen Dichtern verschiedene Dichterindividualitäten nachzuweisen. Daß zur Hervorbringung dieses merkwürdigen Resultates andere Momente: die Gleichmäßigkeit des Kulturzustandes und der Bildung der Sänger, die zwingende Kraft der überkommenen dichterischen Methode, die zu dem epischen Zweck vollkommen durchgearbeitete Sprache mit ihren stehenden Beiwörtern und Phrasen u. s. w., beigetragen haben, stelle ich keineswegs in Abrede; immer aber ist die Hingebung der Sänger an ihren Stoff bewunderungswerth, daß so Viele sich gleichmäßig ihrer Individualität entäußern konnten, um nur in ihrem Gedichte zu leben. Nie wird im homerischen Epos auch nur der leiseste Versuch gemacht, mit dem Publikum in eine direkte Kommunikation zu treten; Nichts kommt zum Hörer anders, als durch

das Medium der Phantasie. Von der ungemeinen, ja, man kann wohl sagen, unermeßlichen Kraft, mit welcher die Einbildungskraft in den homerischen Gedichten waltet, dafür ist vielleicht die Rolle, welche in denselben die Götter spielen, das merkwürdigste Beispiel. Von solcher Echtheit war die Phantasie dieser Dichter, daß sie schlechterdings nichts Abstraktes (d. h. nur für den Verstand Faßbares) duldete; das Schicksal, die Mächte der Natur, ja selbst die Entschlüsse der Menschen müssen es sich gefallen lassen, Form und Gestalt anzunehmen. Um den Dulder Odysseus von der meerumflossenen Insel und aus Nymphenarmen zu befreien, müssen die Götter zur Berathung zusammentreten, muß Hermes die goldenen Sohlen unter die Füße binden und über die öde Salzfluth zur Tochter des Atlas schweben; ja, wenn auch nur des Alkinoos reizende Tochter am nächsten Tage Wäsche halten will, muß die Göttin der Weisheit sich zu Häupten des Bettes der Schlafenden stellen und ihr den Gedanken dazu im Traume einflößen. So raubt der alte Dichter sich alle Gelegenheiten, anders als objectiv zu wirken, Gelegenheiten, über die der moderne Epiker heißhungrig herfallen würde! Wie könnte er es sich nehmen lassen, der Erörterung der Frage, über welche die Götter im Eingang der Odyssee deliberieren: ob der Mensch sich

gegen den Willen des Schicksals Leiden bereiten könne, oder nicht? ein Kapitel, oder doch ein paar Seiten, mindestens die ersten zehn Zeilen des betreffenden Kapitels zu widmen! Was ließe sich nicht Alles über die Gedanken junger Mädchen in der Lage der Nausikaa beibringen! Wie könnte man dem lieben Leser so klar auseinandersetzen: was Nausikaa fühlte, warum sie es fühlte u. s. w., so daß alle und jede Zweifel über den Seelenzustand des jungen Mädchens, welche die leidig-geistlose objective Methode des alten Sängers stehen gelassen hat, gründlich beseitigt würden! Im Ernst! wenn unsere modernen Epiker, die Romanschreiber, den Homer nicht auf ihren Bücherbrettern verstauben lassen, sondern recht fleißig benutzen wollten, so könnten sie doch vielleicht noch Eins oder das Andere von dem alten Heiden lernen.

Freilich werden die Romanschreiber erwidern: daß sich nicht Eines für Alle schicke, daß der andere Stoff eine andere Methode heische, daß, wenn sie sich die Umstände machen wollten, die sich die alten Dichter gemacht hätten, sie nur lieber ihr Geschäft gleich aufgeben könnten. Sie werden erwidern: Ein antikes Epos und ein moderner Roman sind zwei sehr verschiedene Dinge. Zwar ist im Grunde unsere Aufgabe dieselbe, welche auch dem antiken Dichter gestellt war:

„eine solche dichterische Darstellung einer Handlung durch Erzählung zu geben, welche (nicht bestimmt, einseitig eine gewisse Empfindung zu erregen,) unser Gemüth in den Zustand der lebendigsten und allgemeinsten Betrachtung versetzt;“*) oder, um es kürzer auszudrücken: wir haben, ebenso wie Jener, die Menschheit, wie sie sich uns nun eben zeigt, darzustellen. Aber der antike Dichter war in der glücklichen Lage, einer primitiven Menschheit gegenüber zu stehen, an der überhaupt nur erst die großen allgemeinen Züge hervortraten, und bei der von Individuum und Individualismus verhältnißmäßig sehr wenig die Rede ist. So konnte es geschehen, daß das Urbild, die Menschheit, in ihrem Abbilde, dem Epos, noch so ungefähr zu erkennen war; und so mag denn auch Wilhelm von Humboldt die homerischen Gedichte mit abgeschlossenen Marmorgruppen vergleichen. Aber wir! Gütige Götter! wir sehen mit unsern modernen mikroskopischen Augen eine Welt der mannichfaltigsten, heterogensten Individuen, wo der alte Sänger nur eine einzige gleichförmige Masse sah. Wie sollen wir von dieser kaleidoskopisch bunten Welt einen Abdruck, ja nur die äußersten Umrisse geben, wenn wir die

*) W. v. Humboldt. Aesthetische Versuche. I. 218.

schwerfällige Methode der objectiven Darstellung beibehalten, und sie nicht vielmehr mit einer andern, mit unserer Methode vertauschen, wo wir objectiv sind, so lange es geht, und wenn es nicht mehr geht, dem Leser sagen: so und so, und nun weißt du Bescheid, und wir Beide, du und ich, haben Ruhe.

Wo es nicht mehr geht! Wo geht es nicht mehr? — Das ist die große, die wichtige Frage, um deren Beantwortung sich schließlich Alles dreht. Freilich, wenn wir uns an die Romanschriftsteller halten, so scheint es kaum irgendwo noch zu gehen. Da muß der Eine (der sein Werk einen historischen Roman nennt) einen halben oder einen ganzen Bogen mit der Analyse dieser oder jener geschichtlichen Situation füllen, als ob er nicht einen Roman, sondern eine Doktordissertation schriebe; da muß ein Anderer (der seine Arbeit ein Sittengemälde genannt wünscht) wer weiß wie viele Seiten seines Buches moralisiren und reflektiren, als ob ein Romandichter und ein Professor der Moral nicht nur Dasselbe, sondern auch Dasselbe in derselben Weise zu sagen hätten! Der Roman ist ein Vehikel für alles mögliche Wissenswürdige und nicht Wissenswürdige geworden, für alle klugen und albernen Gedanken, die den Leuten so durch den Kopf gehen und von den Leuten für viel zu wichtig gehalten

werden, um dieselben in der gesellschaftlichen Konversation zu verbrauchen, oder in dem verschwiegenen Dunkel ihrer Tagebücher zu lassen. Daß aber der Romanschriftsteller aufhört, selbst auch nur der Halbbruder des Dichters zu sein, ja mit dem Dichter in irgend einer Verwandtschaft zu stehen, sobald er sich zur Erreichung seines Zweckes anderer als dichterischer Mittel bedient, sobald er aufhört, sein einziges Geschäft darin zu sehen, die Einbildungskraft seiner Leser fruchtbar zu machen — Das scheinen überspannte Anschauungen einer veralteten Aesthetik. Und doch stehen diese Sätze so fest, wie nur irgend welche Grundsätze der Mathematik, — so fest, daß selbst da, wo ein Goethe in seiner Praxis von ihnen abweicht, ich keinen Augenblick Anstand nehme, sie zu Recht bestehend und den Meister im Unrecht zu erklären. Ich rechne beispielsweise dahin Ottiliens Tagebuchblätter, die gegen ein Fundamentalgesetz objectiver Darstellung verstoßen, daß Nichts von einem Charakter ausgehen oder behauptet werden darf, was sich nicht aus seinem Wesen erklären läßt. Jene Tagebuchblätter sind aber keineswegs von Ottilie, sondern von dem Dichter geschrieben, der sich hier also unbefugterweise in seine objective Darstellung eindrängt; ich rechne dahin im „Wilhelm Meister“ alle die Stellen, in welchen der Dichter sich

mit seinen Lesern in directen Rapport setzt, um mit ihnen Dies und Jenes, was auf „unsern jungen Freund", oder auf einen der andern Charaktere, oder auf die Idee des Ganzen Bezug hat, gleichsam hinter dem Rücken der Betheiligten privatim und vertraulich in Ordnung zu bringen. Diese Verstöße gegen das Gesetz der Objectivetät mehren sich in den „Wanderjahren" in dem Maße, als die Fülle des zu bewältigenden Stoffes wächst und die gestaltende Kraft des Dichters ebenso abnimmt.

Und dies sind nun auch wirklich die hauptsächlichsten Ursachen des unobjectiven prosaischen Verfahrens: Ueberfülle des zu bewältigenden Stoffes und Mangel der gestaltenden Kraft.

Offenbar stehen diese beiden Momente in einem relativen Verhältniß. Auch eine große Kraft kann erlahmen, wenn der Stoff zu spröde oder zu massenhaft ist; und wiederum kann eine kleine Kraft vollkommen ausreichen, wenn der Stoff verhältnißmäßig leicht zu bearbeiten und zu bewältigen ist. Im Allgemeinen aber läßt sich sagen, daß sich das Verhältniß bei uns Modernen unendlich viel ungünstiger stellt, als bei den alten Epikern, und zwar in zwei Beziehungen, einmal weil quantitativ der Stoff ins Unglaubliche zugenommen hat, und derselbe auch quali=

tativ ein anderer, ein mehr innerlicher, geistiger geworden ist. Nun läßt sich freilich — die großen Dichter haben es uns bewiesen — ein geistiger Proceß nicht minder objectiv schildern, als ein äußerer Vorgang, z. B. daß der Held seine Waffen anlegt; aber wir verlockend ist es für ein geringes Talent, einer solchen Aufgabe aus dem Wege zu gehen! Ich verkenne keinen Augenblick die Schwierigkeit, complicirte Seelenzustände objectiv darzustellen, und wie sehr diese Schwierigkeit das Ueberwuchern der Gesprächsform in den modernen Romanen begünstigt, aber ohne alle Frage ist diese Methode, bei der doch die handelnden Personen fortwährend in Thätigkeit bleiben, unendlich viel poetischer, als die reflectirende Methode, die mit Phrasen einsetzt, wie: „X. war eine von jenen Naturen", oder: „Wenn wir den Zustand ins Auge fassen, in welchem ein Mensch von dem Charakter des Z." und anderen der Art. Nur ein gänzliches Verkennen der Sachlage kann die häufige Anwendung der Gesprächsform in den modernen Romanen ohne Weiteres als einen Abfall von der reinen epischen Form denunciren. Das Epos hat durchaus das Recht, den Menschen in seiner Haupteigenschaft eines redenden Wesens auftreten zu lassen, und alle Epiker haben von diesem Rechte den umfassendsten Gebrauch gemacht. Und

dann wolle man doch ja nicht vergessen, daß in der modernen geistigen Welt die Rede ein Moment von einer ganz anderen Wichtigkeit ist, als in einer früheren materielleren Periode. Das Leben concentrirt sich jetzt mehr, als sonst, im Gehirn; die Muskeln spielen eine untergeordnetere Rolle, und wenn in einem antiken Epos oder in einem Ritterroman die Helden ihre Differenzen mit den Waffen entscheiden, so liefern sie sich jetzt in der Kammer oder im Salon ein Wortgefecht, das ebenso leidenschaftlich, ja ebenso entscheidend und tödtlich sein kann, wie jenes. Nein, nicht das Dialogisiren, oder auch das häufige Dialogisiren ist anzugreifen, wohl aber, wenn die Gesprächsform zu einem Vehikel gemacht wird, um alles Mögliche, das gar nicht zur Sache gehört, in die objective Darstellung einzuschmuggeln. Jedes Wort, das der betreffende Redner seinem Charakter nach nicht gesagt haben könnte, ist zu verwerfen; jedes Wort, das nicht den Einblick in den Charakter des Redenden oder doch einer der Personen des Romans vertieft, oder das die Handlung nicht weiter bringt,*) ist unerbittlich zu

*) Wie sehr dies durch einen geschickt geführten Dialog geschehen kann, davon haben freilich die Uneingeweihten keine Ahnung.

streichen; aber im Uebrigen lasse man ja das Gespräch im Roman unangetastet, oder man weiß nicht, was man will. Ich wiederhole es: ein Gespräch in dem eben entwickelten Sinne ist unendlich viel poetischer, als die prosaische Reflexion, ja ich gehe so weit zu behaupten, daß der Romanschriftsteller, den es drängt, gewisse Dinge auszusprechen, zu diesem Behuf einen besonderen Charakter erfinden und in die Fabel verflechten muß, aber niemals es wagen darf, in seiner Person von der Bühne herab zum Publikum zu sprechen. Jede Reflexion, die nicht durch den Mund einer der Personen des Romans geht, und nicht in dem Munde dieser Person berechtigt und der Situation, in welcher sich die Person befindet, genau angepaßt ist, muß als ein ästhetischer Fehler gerügt werden. Denn schließlich sind doch nur zwei Fälle möglich: entweder ist die dargestellte Handlung der Art, daß für den denkenden Leser (und andere kennt die Aesthetik nicht) die Reflexion von selbst daraus hervorgeht, wie der Duft aus einer Blume, und dann ist sie überflüssig; oder die Reflexion muß wirklich die dargestellte Handlung, den vorgeführten Charakter erst erklären, und dann ist die Darstellung unvollständig, d. h. nicht objectiv. Dieser Sachverhalt muß Jedem einleuchten, der die Biographie und den Roman mit einander

vergleicht. In jener ist die Reflexion nicht nur verstattet, sondern nothwendig, denn der Biograph, welcher aus dem fragmentarischen Rohstoff der Wirklichkeit ein Ganzes zu machen hat, vermag die Lücken, welche er findet, nur auf diese Weise auszufüllen; der Romandichter aber kann sich seinen Stoff wählen, und muß ihn sich so wählen, daß die Idee an ihm vollständig zur Erscheinung kommt. Die abstracte Reflexion, eine Zierde der Biographie, ist im Romane entweder ein Luxus, oder noch öfter ein Beweis der Armuth.

Aber befinde ich mich nicht mit mir selbst im Widerspruch, wenn ich einmal vom Romandichter kategorisch verlange: er solle, wie jeder andere Künstler, in seinem Werke die absolute Kongruenz zwischen Idee und Form zur Durchführung bringen, und dann wieder zugebe, daß die Idee des Romanschreibers nichts Geringeres als die ganze Menschheit ist, d. h. ein Vorbild, dessen Abbild überhaupt gar nicht in einen Rahmen gebracht werden kann? Ich weiß sehr wohl, daß hier ein Widerspruch vorliegt, und ich gestehe, daß ich eine vollständige Lösung desselben nicht habe finden können. Der Einwurf, daß der Romandichter sich ja doch einen bestimmten Kreis abgrenze, den er müsse ausfüllen können, ist nicht stichhaltig, denn offenbar weist dieser Kreis an allen Punkten über sich hinaus,

und kann in der That auf allen Punkten beliebig ins Unendliche erweitert werden. Es ist ein bekanntes und ganz richtiges Wort, daß viele Romane (und nicht die schlechtesten) da aufhören, wo sie anfangen müßten, zum wenigsten anfangen könnten; und reiht sich doch im Volksepos ein Gesang an den andern, daß jeder weniger ein Ganzes für sich, als das einzelne Glied einer unendlichen Kette zu sein scheint! Ebenso auffallend ist es, daß so viele und zum Theil die bedeutendsten Romane, sowohl idealisirende, als humoristische, wie Sterne's „Tristram Shandy" und Goethe's „Wilhelm Meister", weniger zu Ende kommen, als aufhören; und was das Allerbedenklichste ist: der Roman widerstrebt durchaus der eigentlich dichterischen Form — ein absoluter Beweis, daß nicht bloß im humoristischen, sondern schon im idealisirenden Roman unauflösliche prosaische Elemente liegen müssen. Goethe's „Hermann und Dorothea" ist nicht als Beweis dagegen anzuführen, denn dieses Gedicht ist kein Epos (Roman), sondern eine Novelle. Der Roman muß immer einen sehr weiten Horizont haben, damit der Kulturzustand der geschilderten Menschheit in möglichst vielen Punkten zur Sprache kommt. Eine Fülle der verschiedensten Charaktere, der mannigfaltigsten Begebenheiten, überhaupt ein großer geistiger und

sinnlicher Reichthum ist deshalb für ihn, wie für das alte Epos, unumgängliches Bedürfniß. Die Novelle dagegen schneidet sich einen ganz bestimmten, genau begrenzten Kreis aus, der sich nun zu der Aufgabe des Romanschriftstellers verhält, wie der Theil zum Ganzen. Deshalb ließe sich vielleicht die Behauptung aufstellen, daß zwar nicht der Roman, wohl aber die Novelle die streng dichterische Form zuläßt; zum wenigsten scheint „Hermann und Dorothea", in der ich, trotz meiner tiefen Bewunderung dieses Gedichtes, nie etwas Anderes als eine Novelle in Versen habe sehen können, die Behauptung zu bestätigen.

Warum aber — so höre ich die Romanschriftsteller fragen — warum sollen wir uns, da wir es nun doch einmal mit einer unendlichen Aufgabe zu thun haben, und selbst die specifisch dichterische Form haben fallen lassen müssen, einer rigorosen Objectivetät befleißigen? Wir geben zu, daß das Sich-Vordrängen des dichtenden Subjects nicht im eigentlichen Sinne poetisch ist, aber es ist doch interessant, sofern nur das Subject geistreich genug ist. Oder kannst du leugnen, daß du die Parabasen, mit denen Thackeray und Andere fortwährend den Gang ihrer Begebenheiten unterbrechen, mit Interesse gelesen? ja daß du gerade in diesen rein subjectiven und insofern durchaus unpoetischen

Theilen Goldkörner gefunden hast, die du ungern, sehr ungern missen würdest?

Was soll der Vertheidiger der wahren, der objectiven Kunst auf diese Einwürfe erwidern?

Vielleicht Folgendes:

Zugegeben selbst, daß die humoristisch-Jean Paul-Sterne'sche Theorie von der Ubiquetät der Idee gegenüber der Goethe'schen Exclusivetät Recht hat; zugegeben, daß die Menschheit nicht mit dem Baron oder dem wohlhabenden Kaufmannssohn, sondern schon mit einem Schulmeisterlein Wuz, oder mit einem verwahrlosten Proletarierknaben anfängt, den der Londoner Policeman aus dem Straßenschmutze halb verhungert und gänzlich verwahrlost auflieſt — versuche Jeder, der idealisirende Dichter so gut wie der Humorist, wie weit sie mit der rein darstellenden Methode kommen; gehe Keiner einen Schritt weiter, als bis an die Grenze des Darstellbaren, weise er jede Versuchung, anders als durch Darstellung auf seine Leser zu wirken, zurück, wie verlockend sie auch immer sein möge; bedenke er stets, daß er mit seinen Lesern nur durch seine Personen verkehren darf, und bedenke er nicht zum mindesten, daß er seine Leser nicht in Athem erhalten kann, wenn er seine Personen nicht in Athem erhält.

Kann oder will er sich dieser Aufgabe (die freilich sehr schwer, aber auch eben so dankbar als schwer ist) nicht unterziehen, so schreibe er historische Monographien, oder moralische Abhandlungen, oder Leitartikel in einem satyrisch-humoristischen Blatte, aber mache er nicht weiter Anspruch auf den Namen eines Dichters und mißbrauche er nicht weiter die dichterische Form! Der Romanschriftsteller, der Grenzhüter des Parnassus, hat mehr als jeder Andere Ursache, die Gesetze, denen er unterworfen ist, heilig zu halten und des Goethe'schen Wortes eingedenk zu sein:

Vielen Boden hat die Erde,
Und unheiligen genug!

Octave Feuillet.

„Ich wohne auf dem Boulevard der Capucinerinnen," sagt der Doctor in Feuillet's reizendem Lustspiel: La Crise. „Auf dem Boulevard der Capucinerinnen!" Hast du, lieber Leser, der du vielleicht in einer kleinen deutschen Residenzstadt, oder, wenn es hoch kommt, in Berlin unter den Linden wohnst, wohl bedacht, was das sagen will? Und bist du hinreichend mit modernster Sentimentalität, und noch dazu französischer Sentimentalität, getränkt, um dem Manne nachfühlen zu können, wenn er also fortfährt: „Bin ich aber zu Hause, wohne ich am Fenster. Oft des Vormittags und noch öfter bei Sonnenuntergang habe ich da ein wundersames Schauspiel. Durch die Bäume hindurch

sehe ich Kaleschen vorbeirollen, weich und üppig, wie das mit Spitzen besetzte Dunenbettchen eines neugebornen Kindes. Unbekannte Frauen, manchmal begraben in weißen Pelzen, manchmal in ihrem frischen Putz anzuschauen wie Allegorien des Frühlings, erscheinen da vor meinem Auge. Unbeweglich in die schwellenden Kissen gedrückt; die Arme verschränkt, die Augen in's Leere geheftet, mit stolzer, nachdenklicher Stirn — so gleiten sie vorüber. Mich plötzlich aus meinem Platz im Fenster neben eines dieser geheimnißvollen Wesen setzen, mich in der Intimität einer langen Reise in jene räthselhafte Welt, die eine hübsche Frau in jeder Falte ihres Kleides, in jedem Heben oder Senken ihrer Augenbrauen ahnen läßt, allmälig, Grad um Grad einweihen lassen; mich plötzlich — unerhörtes Glück! — gegenüber finden den beiden mächtigsten Zaubern dieser Erde, der Schönheit und dem Geheimniß — das, Madame, ist ein Traum, den mein armes Gehirn oft und oft geträumt hat."

— Und nun, lieber Leser, laß diesen Traum sich verwirklichen, und wäre es auch nur zum Theil! Nun laß in der kerzenlichtdurchstrahlten, wohlgeruchhauchenden Atmosphäre eines eleganten Salons in einem bunten Gewimmel besternter Würdenträger, glänzender Militärs, reizender Frauen, dem Träumer eine dieser

Huldgöttinnen entgegenschweben und ihm gnädig zulächeln, dem gefeierten Romanschreiber, dem erfolgreichen Lustspieldichter! Denke ihn dir in der Gesellschaft dieser Frau, dieser eleganten Kalypso, dieser sentimentalen Circe, wie sie ihn einweiht in die sublimen Geheimnisse der mystischen Welt, in der sie sich bewegt; oder denke ihn dir in den Augenblicken, wo diese Pythia schweigt, oder am Arme des jungen Attachés in einer Quadrille dahinschwebt, wie er aus einem der lauschigen Winkel des Saales, wo von exotischen Gewächsen eine Laube improvisirt ist, sinnend hinschaut auf diese bunte Welt, dort den Finanzmann mit den kahlen Schläfen, der eben so lebhaft mit dem russischen Gesandten discurirt, hier den jungen Dandy, der so angelegentlich der hübschen Mädchenblume braune Märchen in's Ohr flüstert, aufmerksam beobachtend; und nun, lieber Leser, laß ihn nach Hause gehen (nachdem er noch vorher schnell in dem Foyer eines der Theater vorgesprochen und aus seiner Loge einen flüchtigen Blick auf die letzte Scene des neuesten Lustspiels geworfen), und laß ihn zu Hause in seinem stillen Studierzimmer beim milden Schein der Lampe in zierlichen Worten sagen, was er gesehen und gehört hat — so hast du die Romane und Schauspiele von Octave Feuillet.

Denn aus dieser culturbeleckten, culturzerfressenen aristokratischen Welt, die des Abends auf den Handwerksmann, den Fabrikarbeiter, den Proletar durch die mit Vorhängen verhüllten Fenster geheimnißvoll hinabschimmert, die am Tage in den Champs Elysés und auf den Boulevards in prächtigen Carrossen meteorengleich an dem bestaubten Fußgänger vorüberfliegt: aus dieser bunten, räthselhaften Welt, die dem Uneingeweihten wie ein wunderherrliches Märchen und dem Eingeweihten oft genug wie ein Teufelsspuk erscheint — aus dieser Welt nimmt Feuillet seine Stoffe.

Wir kennen von des Dichters Leben nicht viel mehr als die äußeren Umrisse, aber wir glauben mit ziemlicher Sicherheit behaupten zu können, daß er sich bei seinen Schilderungen gern an individuellste Erfahrungen hält. Wir schließen das aus zwei Gründen: einmal aus der großen Leichtigkeit und Anmuth, die er überall da zeigt, wo ihn möglicherweise die Erfahrung unterstützte, und aus dem Mangel dieser Eigenschaften, welcher ebenso deutlich jedesmal hervortritt, wo er die Erfahrung nicht zu Rathe ziehen konnte, wie bei historischen Sujets, und solchen Stoffen, die er augenscheinlich rein aus der Phantasie nahm. So ist seine historische Novelle „Bellah“ (1850), die nicht einmal zu seinen ersten Arbeiten gehört, ein sehr un-

bedeutendes, ja schülerhaftes Product, ohne Leben und Bewegung, ohne spannende Handlung, ohne interessante Charaktere, ohne lebhaften Dialog, und vor allem überaus dürftig in der Erfindung. Dazu kommt, daß der Autor die geringe Illusion, die er etwa noch beim Leser hervorgebracht hat, fast muthwillig selbst wieder zerstört, indem er sich mitten in der Erzählung unterbricht, um auf's angelegentlichste zu versichern, es sei wirklich durchaus nicht seine Absicht, einen historischen Roman zu schreiben, er bilde sich ja gar nicht ein, nun etwa ein treffendes Portrait des Generals Hoche z. B. gezeichnet zu haben.

Ein in formeller Hinsicht besser gelungenes, innerlich aber ebenso unfertiges Product ist: „Onesta, eine venetianische Geschichte.“ Hier liegt das Unpoetische in der Unwahrscheinlichkeit, ja Unmöglichkeit der Charaktere, und in Folge dessen in der ebenso großen Unwahrscheinlichkeit der Handlung, die diesmal ganz und gar durch die eigenthümliche Disposition der Charaktere bedingt ist. Ein buhlerisches Weib verführt einen reinen, aber nur zu leidenschaftlichen Jüngling zu den tollsten Extravaganzen, ein junges unschuldiges Mädchen entwöhnt einen Bruder Liederlich, der aber im Grunde eine sehr gute Seele ist, von seinem rüden Leben. Die Sache endet tragisch, da die Circe den

schönen Jüngling nur deshalb in ein Wildschwein verwandelte, um ihn auf den ci-devant Bruder Liederlich, der sie einst verschmähte, hetzen zu können. Das gelingt. Zweikampf. Bruder Liederlich fällt. Der Eber, dem plötzlich die Augen über seine Borsten aufgehen, zerreißt die Circe. Finis. Indessen macht dies schreckliche Ende keinen größeren Effect, als wenn im Marionettentheater eine allgemeine Enthauptung beliebt wird. Die einzige lebensvolle Gestalt ist der Ritter Vespasiano, Capitän auf Halbsold, eine arme, brave Haut, die, wenn sie Geld hat, es lustig verthut, und wenn sie keins hat, sich in den Canälen von Venedig philosophisch Fische zum Abendbrot angelt.

Noch unbedeutender ist das Trauerspiel: Alix. Hier wird der verhängnißvolle Schritt vom Erhabenen zum Lächerlichen allen Ernstes gethan. Dieser liebenswürdige Bösewicht, Fürst Ottokar von Frankonia, ein Vorfahr ohne Zweifel des Grand duc régnant de Gérolstein, der in den Mystères de Paris eine so große Rolle spielt, diese deutschen Studenten, diese Alix — das Alles ist von einer Wirkung, die der vom Verfasser jedenfalls beabsichtigten diametral entgegengesetzt ist.

Und nun vergleichen wir diese so unfertigen, mangelhaften Productionen mit denjenigen, zu denen er

den Stoff aus dem modernen Leben, oder aus dem Stück modernen Lebens, das er genau kennt, aus dem Pariser Salonleben nahm. Da ist z. B. die schon oben erwähnte „Krisis“ im Jahre 48, also zwei Jahre vor der ganz verfehlten Novelle Bellah geschrieben. Welches Leben, welche Sauberkeit der Analyse, welche Feinheit der Zeichnung ist hier! — Der Präsident von Marsan ist seit zehn Jahren mit einer reizenden, geistreichen Frau glücklich verheirathet. Die Kinder befinden sich vortrefflich in der Pension, das Haus ist wieder ruhig geworden; man sollte denken, daß die beiden Gatten, denen es weder an Verstand noch Herzensgüte fehlt, nun ein beneidenswerthes, idyllisches Leben führen werden. Da plötzlich ergreift es die Frau wie mit dämonischer Gewalt. Ihre Heiterkeit, ihre Liebenswürdigkeit, ihre Sanftmuth — Alles ist verschwunden; statt dessen, ein bald trübsinniges, bald heftiges Wesen, satyrische Laune, die bis zur Frivolität geht, eine Frivolität, die ebenso leicht in eine larmoyante Stimmung umschlägt. Herr von Marsan ist in Verzweiflung, Er consultirt seinen Jugendfreund, einen berühmten Arzt. Der sagt ihm, daß Frau von Marsan sich in dem Stadium befinde, welches er la crise des honnêtes femmes nennt. Doch lassen wir ihn sich selbst darüber erklären.

Herr von Marsan. Im Ernst, Pierre, glaubst Du, daß meine Frau einen Liebhaber hat?

Der Doctor. Noch nicht; dazu behandelte sie Dich eben jetzt zu schlecht; aber sobald sie mildere Saiten aufziehen wird, so ist Dein Schicksal entschieden.

Herr von Marsan. Du irrst; meine Frau ist keine gemeine Seele.

Der Doctor. O, diese Ehemänner! Eine gemeine Seele! Wer spricht davon! Die gemeinen Seelen, mein Schatz, warten nicht so lange. Aber sieh! wie ungerecht Du bist! Wo ist der Mann, der sich verheirathet, ohne vorher die Neugier nach der Lösung jener diabolischen Frage, welche die Widersprüche des modernen Lebens ohne Unterlaß in uns anregen, gründlich befriedigt zu haben? Du siehst sogar die Zeit, die ein junger Mann darauf verwendet, dem Laster die poetische Hülle und elegante Prüderie der Salons abzustreifen, für zweckmäßig verthan an: er läuft sich die Hörner ab! er wird hernach desto vernünftiger sein! Möglich! Aber welche Gleichgültigkeit des Geistes, welche Kälte des Herzens setzest Du bei einer Frau voraus, wenn Du glauben kannst, daß sie, die während ihrer ganzen Jugend von derselben Neugier geplagt, von denselben lügnerischen, versuchenden

Stimmen noch viel näher umzischt wurde, — sich leichten Herzens zu ewiger Unwissenheit in einer Sache, die auf dem Gebiete ihrer Beobachtung eine so große Rolle spielte, verdammen kann? Nein! ich sage Dir: es kommt ein Tag, wo selbst die Beste von einer fieberhaften Ungeduld, von einer verzweifelten Gier nach Gewißheit erfaßt wird. Die Gattin wird dann launisch, die Mutter vernachlässigt ihre Pflicht; sie legt sich keine Rechenschaft ab, weder von der Ursache ihrer Aufregung, noch von dem Ziele, wohin dies Alles führen soll; aber ihre Laune, ihre Rede verändern sich. Wider ihren Willen verrathen sich die wirren Gedanken, die sie innerlichst beschäftigen; manchmal spielt sie das Kind, als ob sie euch bitten wollte, sie zu belehren; manchmal macht sie sich alt und möchte gern verderbt erscheinen, damit man keinen Grund habe, ihr etwas zu verheimlichen. Das, mein Freund, ist die Krankheit Deiner Frau."

Natürlich besteht die Dame mit Hülfe des Arztes glücklich die Krisis dieser Krankheit. Er führt sie bis unmittelbar an den Rand des Abgrundes, an dem sie so sorglos gespielt hat, und zeigt ihr, wie zerschmetternd der Fall von solcher Höhe in eine solche Tiefe sein müßte. Die Frau, von Entsetzen gepackt, ergreift den Arm, den ihr Gatte, welcher sie nicht aus den

Augen verloren hat und ihr auf Tritt und Schritt gefolgt ist, im entscheidenden Augenblicke nach ihr ausstreckt. Sehr hübsch und wahr ist in diesem Stücke vor allem der Charakter des Doctors, eines liebenswürdigen, gewandten Mannes, der beinahe selbst ein Opfer seiner Freundesliebe wird, da er selbst „vor dem Schwindel nicht sicher ist."

Die „Krisis" findet ihre Pendants in einem Schauspiel „la Rédemption" und einer Novelle „la petite Comtesse." In der Rédemption sagt der Held Maurice: „Es kommt für die ehrbaren Frauen ein Alter, wo sie von dem Uebel versucht werden. Dafür haben die anderen ihre tugendhafte Krisis; aber sich ins Verderben stürzen, ist viel leichter, als sich aus dem Verderben retten, und diese Anwandlungen von Ehrbarkeit sind meistens nur Komödien, die man vor sich selbst aufführt, nur, um sich einen Augenblick zu unterhalten."

Von diesen beiden Arbeiten ist die Komödie, in welcher, wie schon der Titel sagt, die tugendhafte Krisis einen glücklichen Ausgang nimmt, die bei weitem schwächere. Die Charaktere leiden an einer gewissen jugendlichen Uebertreibung (das Stück gehört allerdings zu den frühesten Arbeiten Feuillet's), die außerordentlich erkältend auf den Leser wirkt. Die Heldin des

Stückes, eine berühmte Wiener Schauspielerin und Courtisane, ist ein solcher Ausbund von allen möglichen Liebenswürdigkeiten, daß man nicht wohl begreift, wie sie es bei ihrem leichtsinnigen Leben nur so lange ausgehalten hat. Ihre Liebhaber, ein russischer Fürst, ein englischer Lord, ein französischer Herzog und ein österreichischer Graf sind solche Marionetten und verrenken die Glieder auf eine so lächerliche Weise, daß sie zum Tempel hinauszujagen, einer Dame von so vielem Verstand wie Mademoiselle Madeleine gar nicht schwer fallen kann. Der Retter Maurice ist ein genauer Verwandter des Doctors in der Krisis, und hat verhältnißmäßig am wenigsten durch die Uebertreibung zu leiden, an der die Anderen kranken. Die Schlußscene, in welcher Maurice Madeleinen auf den Ernst ihres tugendhaften Entschlusses hin prüft, ist übrigens sehr schön, und muß auf dem Theater, von guten Schauspielern gespielt, eine außerordentliche Wirkung haben.

In der zweiten Variation des Themas: „la petite Comtesse,“ in welcher die Krisis unglücklich ausfällt, heißt Madeleine Bathilde von Palm, und ist auch keine Schauspielerin, sondern eine vornehme Dame, Maurice heißt George, und die Scene spielt nicht in Wien, sondern auf einem Schlosse in der Normandie. La

petite Comtesse erschien 1856 in der Revue des deux Mondes, als der Autor, der damals vierunddreißig Jahre alt war, nachdem die erste jugendliche Hitze verflogen, und die schon geübte Hand das Technische der Kunst vollkommen meisterte, in der Blüthe seiner Kraft stand, und so halten wir denn auch diese Novelle für die beste Arbeit Feuillets, und glauben, daß er hier die höchste ihm erreichbare Stufe des Künstlerthums erstiegen hat. Sämmtliche Charaktere sind vortrefflich gedacht und ebenso vortrefflich gezeichnet; die beiden Hauptpersonen: la petite Comtesse, die schöne Sünderin, und George, der Mann, der ihr Heiland werden soll, und, aus den von Maurice in der „Rédemption“ sieben Jahre vorher angeführten Gründen, diese gefährliche Rolle zurückweisen zu müssen glaubt, werden von den Nebenpersonen auf das Wirksamste unterstützt. Die Entwickelung des Verhältnisses läßt nichts zu wünschen übrig. Das alte normännische Schloß, auf dem sich die Beiden in etwas romantischer, aber nicht unwahrscheinlicher Weise zusammenfinden, die Wirthe, die übrige Gesellschaft — Alles so harmonisch, so gerundet, so vollendet in der Form, daß wir das Studium dieser Arbeit unseren jungen Salon-Novellendichtern auf das angelegentlichste empfehlen. Dabei liegt auf dem Ganzen ein zarter poetischer Duft,

und ein Element gutmüthigen Spottes und feiner Ironie, das Feuillet nur leider zu selten hervortreten läßt, trägt noch zu der graziösen Leichtigkeit bei, mit der das Bild wie eine schöne Spiegelung, wie duftige Wolken am Abendhimmel vor dem Auge des Lesers schwebt. Nur Schade, daß die Katastrophe, in Folge der leidigen Manier Feuillets, in Briefen zu erzählen (wovon gleich mehr), zu einigen Unwahrscheinlichkeiten Veranlassung giebt, die leicht zu vermeiden gewesen wären. Auch ist der Tod George's nicht gehörig motivirt. Die Lüge, deren sich ein allzu dienstfertiger Freund bedient, ihn auf den Verführer Bathildens zu hetzen, blos um ihn aus seiner Schwermuth zu reißen, ist ganz unverantwortlich. Weshalb findet die blos fingirte Beleidigung nicht wirklich statt? dann wäre Alles in bester Ordnung.

„La clef d'or," ein Lustspiel, erwähnen wir hier nur, weil es durch sein Thema in diesen Kreis gehört. Es ist die Bekehrungsgeschichte eines Blasirten, der ein junges, liebenswürdiges Mädchen geheirathet hat.

Bedeutender dagegen und wohl die zweitbeste Arbeit Feuillet's ist das Schauspiel: Dalila (1856). Es ist für uns doppelt interessant, weil es einen ganz ähnlichen Stoff, wie Goethe's Clavigo, behandelt. Wir

wissen nicht, ob Feuillet das letztere Stück kannte. Es ist möglich, aber durchaus nicht nothwendig, denn so sehr auch der Clavigo seines Stücks, ein Dichter und Componist André Roswein, seinem deutschen Doppelgänger gleicht, wie ähnlich sich auch Marthe Sertorius und Marie Beaumarchais nicht blos im Leben, sondern auch im Tode sind, — sie sterben beide am gebrochenen Herzen und an der Schwindsucht — so ist doch wieder die Fabel selbst, die Haltung der Charaktere, der Ton des Ganzen so durch und durch verschieden, daß die Aehnlichkeit ebenso gut aus der zufälligen Gleichheit des Stoffs hervorgegangen sein kann. Zum Beweis dessen wollen wir einen Theil der Scene mittheilen, die den Leser lebhaft an die betreffende im Clavigo erinnern wird.

Roswein-Clavigo hat Carnioli-Carlos, der ein enthusiastischer Musikliebhaber, reicher Graf und nebenbei sein specieller Wohlthäter ist, so eben mitgetheilt, daß er die Tochter des alten Musiklehrers Sertorius, Marthe, liebe, und daß er gleich nach der Aufführung seiner ersten Oper, mit der er heute Abend vor der reichen und schönen Welt Neapels debütirt, um sie anhalten werde. Die Scene ist auf der Straße von Puzzuoli nach Neapel im Wagen. Der Chevalier selbst lenkt die Pferde.

Carnioli. Kurz, um die Sache bei ihrem rechten Namen zu nennen: Du willst Dich verheirathen?

Roswein. Ich will mich verheirathen.

Carnioli. Gut. Du gedenkst die blonde Tochter des alten genialen Tollkopfs, Mynheer Sertorius, zu heirathen?

Roswein. Genau so, Excellenz.

Carnioli. Sehr gut. Und Du glaubst, ich werde das dulden?

Roswein. Aber, mein Gott, Chevalier, was geht das Sie an?

Carnioli. Was es mich angeht, Elender? Lieber wollte ich Dich mit dem Kopf zuerst auf jenen Steinhaufen da schleudern! (Zu einem Vorübergehenden) Vorgesehen, Dummkopf! Hop-la!

Roswein. Sollten Sie etwa das junge Mädchen lieben?

Carnioli. Ich kümmre mich viel um Dein junges Mädchen, alberner Mensch! Ich kümmre mich um Dein Talent, welches mein Werk ist, mein Glück, und mein Stolz, und das Du, so lange ich lebe, nicht unter dem Deckel eines Kochtopfes ersticken sollst.

Roswein. Giebt Eure Excellenz diesen Scherz für ein Argument aus?

Carnioli. Nenne mich nicht Excellenz, Narr, und

thue, was ich Dir sage. Ich sage Dir aber, Dein Genie ist mein Licht — hörst Du, mein Licht — und ich will nicht, daß Du dieses Licht unter den Scheffel stellst.

Roswein. Wollen Sie die Güte haben, mir zu sagen, weshalb die Ehe ein solcher Scheffel ist?

Carnioli. Warum? Weil das Opium einschläfert, weil Wasser das Feuer löscht. Ein verheiratheter Künstler ist ein gewesener Künstler. Er ist Gatte, Bürger, Vater — Alles, was Du willst — aber der Poet ist todt! Und darum sage ich Dir: da Du doch nun einmal das Mädchen liebst, so mache sie zu Deiner Maitresse — aber zu Deiner Frau — das verbiete ich Dir.

Roswein. Ist das Ihre Moral? Es ist die meinige nicht.

Carnioli. Was schwatzest Du mir da von Moral? Seit wann ist denn die Moral eine Muse? — Moral! köstlich! Was hast denn Du mit der Moral zu thun? Bist Du ein Küster? bist Du ein Quäker? gehörst Du zur Bibelgesellschaft? Pah! Bist Du auch nur ein Christ? Nein; Du bist es nicht. Du zweifelst an Gott, an der Madonna, an allen Heiligen, Du ungläubiger Hund! Du bist ein Künstler, ein Poet, bist ein Heide ... Deine Moral ist die Kunst, Dein

Gott ist die Kunst, und die Kunst ist des Teufels. Dein Element ist das Feuer ... Schlimm genug, wenn Du in diesem Elemente nicht leben kannst; aber Du stirbst, wenn Du es verläßt.

Roswein. Ich werde es verlassen, Chevalier. Ob meine Seele zu schwach oder zu zart ist, das ist gleichgültig; aber ich bin nicht geschaffen für dies Künstlerleben. Wenn Sie wüßten, was ich leide in diesem tollen Strudel, Sie wären der Erste, der mir die Hand böte, mich herauszuziehen.

Carnioli. Aber, Christi Blut! mein lieber Junge, Du beklagst Dich, daß die Braut zu schön ist. Das Uebermaß Deiner Empfindlichkeit ist es ja eben, was Dich über den gemeinen Troß erhebt ... u. s. w. u. s. w.

Wir brechen diese mit großem Schwung und wundervoller Laune geschriebene Scene, in der Carnioli alle Gründe, die sich gegen die Ehe eines Künstlers aufbringen lassen, erschöpft, hier ab, um aus der vorhergehenden Unterredung Rosweins mit dem alten Sertorius wenigstens Einiges anzuführen, einmal, weil die Worte, die hier den jungen Künstlern zugerufen werden, wahrhaft goldne Worte sind, wie sie nur leider allzu selten aus Feuillet's Munde kommen, und zweitens weil diese Scene beweist, daß Feuillet in seiner Sphäre sehr wohl das nothwendigste aller dra=

matischen Talente besitzt, das Talent: beide Seiten der Medaille zu zeigen.

Der alte Lehrer Rosweins, Sertorius, spricht: „Ja, André, wenn Du nicht wie so Viele nach einer kurzen, glanzvollen Nacht aus der Sphäre der Kunst verschwinden willst, wenn Du nicht willst, daß Dir mitten im Laufe der Athem ausgehe, wenn Du Deine heilige Last bis zum Gipfel tragen willst — bezähme Dein Herz und ordne Dein Leben! Ein entnervter Körper kann nur einem gefallenen Geiste zur Wohnung dienen. Wähne nicht, junger Mann, in der Aufregung der Unordnung, in dem wüsten Taumel der Sinne, in der krankhaften Ueberreizung der Leidenschaften eine wirkliche, dauerhafte Begeisterung zu finden. Erinnre Dich, daß die Alten, unsre Lehrer, nur einen Namen hatten für Tugend und Kraft, nur einen Ausdruck für Ordnung und Schönheit! Erinnre Dich, daß sie in ihren tiefsinnigen Allegorien die Musen keusch und die Venus zu einer Idiotin machten. Wohl kenne ich sie, die Gefahren, die Dich erwarten; die Versuchungen, denen das fieberhafte Leben des Künstlers ausgesetzt ist, die Gifte, die ohne Unterlaß in sein stets erhitztes Blut träufeln. Aber, André, da Gott einmal die zwei Quellen mehr als irdischen Genusses: die Empfindung des Schönen und die

Wollust des Schaffens, in Deinem Busen erschlossen hat, — wenn Du nun doch nicht die Kraft besitzest, den Becher, in welchem Dir der schnöde Trank gemeiner Lust geboten wird, von Deinen Lippen zu stoßen — so bist Du ein Elender — und Du bist verloren. Ob Dir der Tod oder der Wahnsinn die Reue über ein verfehltes Leben abkürzt, ob Du den Haufen der neidischen, traurigen Gesellen, die sich in den Coulissen und Ateliers umhertreiben, um am Abend in der Kneipe die großen Männer zu spielen, vermehrst — gleichviel — Du bist verloren. Noch einmal, André: bezähme Dein Herz, regle Dein Leben! damit ist Alles gesagt."

Daß so die andere Seite der Frage zur Sprache gebracht wird, und zwar durch den Mund eines Mannes, der über den Parteien steht — denn der alte Sertorius weiß in diesem Augenblicke noch nichts von Roswein's Liebe zu seiner Tochter, — ist ein Zug, der das tragische Interesse, welches durchaus eine erschöpfende Diskussion des Für und Wider verlangt, bedeutend erhöht, und den Feuillet's Stück nach unserer Meinung vor dem Goethe'schen voraus hat. Im Clavigo wird lange nicht genug hervorgehoben, daß auf der Seite Mariens nicht nur das Recht im gewöhnlichen Sinne, sondern auch die Vernunft ist,

und daß Clavigo nicht blos eine unmoralische, sondern auch eine thörichte Handlung begeht. Dazu kommt, daß bei Feuillet der Held seine Liebe zu einem guten, liebenswürdigen Mädchen nicht blos einem mehr oder weniger frevelhaften Ehrgeiz und einem ebenso wenig zu entschuldigenden Leichtsinn, sondern vielmehr einer neuen Liebe, der Liebe zu einer Frau, wie sie der sinnlich erregbaren Künstlernatur nur zu gefährlich ist, opfert. So können wir ihn bemitleiden, ohne ihn, wie den Clavigo, geradezu verachten zu müssen. Die Dalila endlich, oder wie wir sagen Delila, die dem armen André, der übrigens, nebenbei gesagt, durchaus kein Simson ist, die Locken seiner moralischen und künstlerischen Kraft abschneidet, — die Prinzessin Leonora ist vortrefflich gezeichnet — dämonisch-lieblich und tödtlich-schön, wie die Meduse Rondanini — so lieblich und schön, daß selbst dem kalten Leser ein Grauen ankommt vor dieser verführerischen Teufelin, und er den armen Sünder nicht steinigen mag um eines Vergehens willen, zu dem die Verführung so verführerisch war.

Die übrigen Lustspielchen, wie Le pour et le contre, le fruit défendu, la partie de Dames ꝛc. sind zum größeren Theil allerliebste Bluetten, die aber zu keiner eingehenden Besprechung hinreichenden Stoff

bieten. Der Roman, welcher nun folgt, Le roman d'un jeune homme pauvre, bleibt hinter La petite Comtesse ziemlich weit zurück. Zwar ist es noch dieselbe Grazie der Form, dieselbe Sauberkeit der Ausführung, aber es sind auch wieder dieselben Personen, und die Erfindung erscheint noch dürftiger, als sonst. Auch ist die Lösung des Problems, wie ein verarmter junger Edelmann die Tochter und Erbin eines steinreichen Roturiers heirathen kann, ohne seine Ehre zu compromittiren, nicht eben sehr geistreich. Er hat in einem Augenblick der Aufregung geschworen, die Dame, die ihn übrigens liebt, nicht eher heirathen zu wollen, als bis er so reich ist wie sie, oder sie so arm wie er. Da es nun dem Autor allzu weh thut, seine Heldin den heroischen Entschluß, ihren Reichthum zu verschenken, wozu sie nicht übel Lust hat, ausführen zu lassen, und da der Held, welcher ein sehr moralischer junger Mann ist, sein stolzes Wort nicht brechen darf, die Leser aber doch offenbar in Verzweiflung geriethen, wenn die Beiden trotz alles Lamentirens sich schließlich doch nicht „kriegten," so muß einer alten Dame, die mit dem jungen enterbten Ritter in einer nur ganz zufälligen Verbindung steht, zur rechten Zeit eine ungeheure Erbschaft in Spanien (sehr bezeichnend!) zufallen und die Gute ebenso zur rechten Zeit sterben,

um ihm ihre spanischen Schlösser vermachen zu können. Jetzt hat er eine Million — sie hat eine Million, macht zwei Millionen — die jungen Leute können sich heirathen.

Feuillet hat sich hier der bekannten Weise der französischen Dichter, ihren Lesern die unwahrscheinlichsten Dinge mit der ruhigsten Miene von der Welt aufzutischen, stammverwandtschaftlich angeschlossen. Dasselbe thut er auch sonst noch oft genug. In der „Dalila" bringt Roswein der Prinzeß Leonora ein Taschentuch, das sie ihm mit ihrem Bouquet zugeworfen, um Mitternacht auf ihre Villa. Er läßt sich melden; er wird angenommen. Daß die Dame dabei erwähnt, wie ihr die Zeit des Besuchs nicht ganz schicklich gewählt zu sein scheine, macht die Sache wo möglich noch schlimmer. In la Crise reist ein vielbeschäftigter Arzt, der im Anfang ausdrücklich versichert, höchstens zwei Stunden Zeit zu haben, blos um einer hübschen Dame zu gefallen, wie er geht und steht, mit ihr aus der Stadt fort, bleibt acht, vierzehn Tage auf dem Lande, ohne sich um seine armen Patienten mehr zu bekümmern, wie ein Adler um Maikäfer. Dergleichen grobe Zeichnungsfehler fallen bei Feuillet um so mehr auf, als sie in einem seltsamen Widerspruch mit seiner bis in die kleinsten Details sorgfältigen Malerei stehen.

Zum Theil finden diese Verstöße in der leidigen, bei ihm sehr beliebten Manier, in Briefen und Tagebuchblättern zu erzählen, ihre Erklärung, wenn auch nicht Entschuldigung. Natürlich, wenn der Held handeln und denken und zugleich Buch über seine Handlungen und Gedanken führen soll, so müssen daraus die wunderlichsten Dinge entstehen. Da kann es ihm z. B. begegnen, daß er sich (wie im Jeune homme) den linken Arm bricht, und mit dem rechten schreiben muß, daß er sich den linken gebrochen hat; oder einem Freunde berichten muß, daß seine Geliebte soeben im Nebenzimmer stirbt (wie in der Petite comtesse). Uebrigens ist es sehr begreiflich, weshalb gerade Feuillet dieser Art zu erzählen den Vorzug giebt. Seine Erfindungsgabe ist, wie wir gesehen haben, nicht eben bedeutend. Da ist es ihm nun sehr bequem, stets selbst auf der Bühne zu bleiben, um, wenn es mit seinen Acteurs nicht recht fort will, das Publikum durch mehr oder weniger geistreiche Betrachtungen in Form von Parabasen zu unterhalten. Diese Subjectivität, die ihn wie alle nicht im eminenten Sinne dichterische Naturen fortwährend nöthigt, hemmend in den raschen Gang der Handlung einzugreifen, verleitet ihn sogar, selbst in die Schauspiele Tagebuchblätter einzuschmuggeln. So kommt es, daß die Novellen halbe Schau-

spiele, und die Schauspiele halbe Novellen werden, in denen die Scene bald in einem Boot, bald in einem Wagen und überhaupt stets da ist, wo es dem Autor gerade paßt.

Bis hierher haben wir unsern Dichter auf seiner Laufbahn mit einer Achtung, welche man dem Talente nie versagt, und einer Sympathie, welche seine mannigfachen liebenswürdigen Eigenschaften rechtfertigen, begleiten können. Nach dem zuletzt genannten Werke aber tritt eine Wandlung mit ihm ein, die freilich auch ebenso gut oder besser ein neues und nothwendiges Stadium seiner dichterischen Laufbahn genannt werden kann. Feuillet hatte sich von seinem ersten Auftreten an als ein ächtes Kind seiner Zeit gezeigt, behaftet mit den vielen Schwächen und den mancherlei Vorzügen der Zeit: frivol, skeptisch, eitel, gefallsüchtig, aber auch anmuthig, gewandt, geistvoll und nicht ohne Herz und Sinn für das Gute und Edle. Es war vorauszusehen, daß ein so biegsamer und schmiegsamer Geist sich niemals in der Opposition befinden, niemals durch die Kraft und Leidenschaft des Propheten, des Reformators überraschen, vielmehr stets auf der Seite des gerade herrschenden Princips stehen und der Herold und Verkünder des gerade herrschenden Princips sein würde. Die Dichter von dem Schlage Feuillet's

müssen nun einmal mit dem großen Strome schwimmen, wenn sie sich überhaupt über Wasser halten wollen. Wohin sie der Strom führt, dahin stellen sie ihre Segel. Ist der Strom gnädig und hält sie in der Mitte fest, wo er tief und klar ist, so giebt's ein gar hübsches Schauspiel — das schwanke Schifflein mit den lustig flatternden Wimpeln; wälzt der Strom aber trübe schlammige Wasser, die brausend über Untiefen und Klippen rauschen — dann ist das schaukelnde, hülflose Ding ein gar kläglicher Anblick.

Feuillet hat nun das Unglück gehabt, mit seinem Talente in eine Entwickelungsphase seiner Nation hineinzuwachsen, die, wie selten eine, geeignet ist, ein hübsches Talent zu ruiniren. Man kann ohne Uebertreibung sagen, daß Feuillet, der Dichter, an dem Imperialismus zu Grunde gehen wird, vielleicht schon zu Grunde gegangen ist, und wollten die Götter, der Imperialismus hätte keine schlimmeren Sünden auf dem Gewissen! Freilich, ein widerwärtiger Anblick ist es immer, wenn die Geistbegabten, wenn die, welche durch Seelenadel, Bewußtsein des Talentes, durch die Achtung vor sich selbst und vor dem Richterstuhle der Zeit doppelt und dreifach verpflichtet sind, den Wagen des Götzen ruhig an sich vorüberziehen lassen, sich in

den Staub des Weges werfen, und mit der Stirne, die immerdar zum höchsten Ideal emporgerichtet sein müßte, den Staub des Weges berühren, und leider geben uns nur zu viele Schriftsteller des heutigen Frankreichs dies häßliche Schauspiel. Ihre Werke tragen in unverkennbarer Weise einen und denselben Stempel, den wir, in Ermangelung einer anderen Bezeichnung, den Stempel des Imperialismus nennen möchten. Nicht alle charakteristischen Eigenschaften der so abgestempelten Werke haften an der Oberfläche; im Gegentheil findet man einige nur durch eine sorgfältige Analyse; die meisten freilich liegen so plump und frech da, daß auch das unbewaffnete Auge sie noch bequem erkennen kann.

Das Hauptkennzeichen ist, daß bei Werken dieser Art der Schwerpunkt des Interesses, welches sie erregen, nicht in sie selbst, sondern in das Verhältniß fällt, in welchem sie zu der actuellen politischen Situation, genauer noch: zu dem für den Augenblick ausgegebenen Mot d'ordre stehen; und daß, welche proteische Kunst der Vermummung auch angewandt wird, des Pudels Kern immer die Glorification des Kaiserthums ist.

Die beiden Werke Feuillet's, die noch zu besprechen bleiben, „Sibylle“ und „Montjoye“, sind nun ganz

offenbar und unleugbar in dem obigen Sinne imperialistisch abgestempelt.

Die Heldin des erstgenannten Werkes, eines Romans, ist ein junges, schönes und (was sich bei Feuillet eigentlich von selbst versteht) unermeßlich reiches, unsäglich liebenswürdiges Mädchen, von einer so absonderlichen Frömmigkeit, daß sie es nicht über das Herz bringen kann, ihren Geliebten, einen (im Feuillet'schen Geschmack) durchaus edlen Charakter zu heirathen, weil er aufrichtig genug ist, zu bekennen, daß er nicht an einen geoffenbarten Gott glaube. Da die jungen Leute nun sich viel zu sehr lieben, als daß sie ohne einander leben könnten, der Dichter aber (der sich durchweg auf den Standpunkt seiner Heldin stellt) eine so unheilige Ehe nicht einzusegnen vermag, so bleibt ihm nichts übrig, als die Sache so einzurichten, daß das Liebespaar sich eines Nachts im Walde verirrt, die Heldin sich dabei ein Sumpffieber holt, und ihr Geliebter, in der Raserei der Verzweiflung, am Lager der Sterbenden zum Apostaten des Wissens und Neophyten des Glaubens wird. Nun kann der Priester, der zugegen ist, wenigstens beten: „Lieber Gott, Gott der Liebe! Du weißt, wie sehr sie sich geliebt ... und wie sehr sie gelitten haben! ... Mögen diese beiden Seelen, die einander so würdig sind und welche

Du jetzt trennen willst, eines Tages in der Ewigkeit vereinigt werden! Und segne Du, was ich in Deinem Namen verspreche."

Man traut seinen Augen kaum! Ein Gott der Liebe, der zwei gute, einander würdige Seelen, die sich sehr lieben, trennen, aus höheren theologischen Rücksichten trennen muß, um sie, nachdem sie sich (oder genauer: er sie) zu Tode gequält, hinterher in einem mystischen Jenseits zu vereinigen — einen solchen Nonsens wagt ein Dichter in der Sprache Molière's, Rousseau's und Voltaire's zu plaidiren, ohne fürchten zu müssen, von der Bühne heruntergezischt zu werden! Was soll man von einem solchen Publicum, was soll man von dem Dichter sagen? besonders von dem letzteren! Ist es wahrscheinlich, ist es auch nur denkbar, daß der blasirte Liebling der Salons, der freilich Zeit seines Lebens die Dame Ehrbarkeit feierlich am Arm geführt, aber noch jedes Mal verständnißinnig mit den Augen gezwinkert hat, wenn die Dirne Frivolität ihn im Vorüberhuschen mit dem Ellbogen streifte, wirklich und allen Ernstes unter die Frommen gegangen ist? daß es wirklich seine wohlerwogene feste Ueberzeugung ist: nicht der Edelmuth des Herzens, ein klarer Verstand, eine aufrichtige, tiefe Liebe, sondern die officielle kirchliche Gläubigkeit

sei die einzig unerschütterliche Basis einer glücklichen Ehe! — Ist dies denkbar?

Schwerlich! und wahrscheinlich würde Niemand eine solche Zumuthung, wenn man sie ihm in purem Ernst machte, so lächerlich finden, als der Dichter selbst. Im Grunde glaubt auch das Publikum (wenigstens der einigermaßen verständige Theil desselben) nicht an diese Farce. Für wen also wird sie eigentlich aufgeführt? und warum findet sie dennoch eine solche Beachtung, daß binnen wenigen Wochen drei, vier Auflagen des Buches nöthig werden? Dazu kommt, daß der Roman — wie das bei allen Werken der Fall ist, auf denen der Fluch des Abfalls von dem Geiste der Wahrheit ruht — trotz der sauberen Zeichnung der Charaktere, trotz der nicht geringen Kunst der Composition, trotz der Feinheit der Sprache nicht blos ein verkehrtes, verfehltes, kindisches, sondern auch im eminenten Sinne langweiliges Buch ist — und dennoch! dennoch!

Hier giebt es nur eine Erklärung. Das Publikum kennt sehr wohl des Dichters intime Relation zum Hofe, das Publikum weiß, daß eine gewisse hohe, durch ihre Frömmigkeit ausgezeichnete Dame den Dichter mit ihrem ganzen Wohlwollen beehrt. Wie ist es anders möglich, als daß die hohe Dame den tiefsten

Abscheu vor der Fanny- und Mogador-Literatur hat? daß die Demi-monde ihr ein Scheuel und Gräuel ist? daß sie den ihr ergebenen, von ihr bevorzugten Dichter bittet, diesem Gräuel ein Ende zu machen, dem verblendeten Volke zu zeigen, wie eine wahrhaft schöne Seele denkt, fühlt? daß sie den Dichter bittet, einen Roman zu schreiben, den auch les jeunes demoiselles lesen können, einen Roman, in welchem die Heldin so sanft, so gut, so wohlthätig, so rein, so strenggläubig ist, wie — wie, enfin wie die Dame, die wahre Dame sein muß.

Angenommen nun, Feuillet's „Sibylle" wäre dieser Roman, so ist es doch selbstredend, daß derselbe kein gewöhnlicher Roman ist, sondern vielmehr ein Manifest, eine (und noch dazu bestellte) Predigt, ein Glaubensbekenntniß, ein allerhöchstes pikantes Glaubensbekenntniß, hinter dem, wer weiß was, stecken mag, und das man also lesen muß, auf alle Fälle lesen muß!

Oder man denke sich folgenden Fall.

In dem intimen Cirkel, welchen eine allerhöchste Person um sich versammelt, und zu dem auch unser Dichter zugelassen zu werden die Gnade hat, kommt die Rede unter anderem auf den Hauptvorwurf, welchen alberne Ideologen dem Imperialismus machen, nämlich, daß er die materialistische Richtung der Zeit

entschieden begünstige, ja daß er die wahre Incarnation eben dieser Richtung sei. Im Grunde seines Herzens ist nun freilich ein Jeder in dem Kreise überzeugt, daß dieser Vorwurf eigentlich gar kein Vorwurf, daß, wer sich ein großes Vermögen machen oder einen Thron erobern kann, und aus diesen oder jenen Gewissensskrupeln davon absteht, ein Narr oder ein Feigling, oder Beides ist — aber in den Augen der großen Menge, die — glücklicherweise! — noch immer an jenen Gewissensskrupeln laborirt und eben deshalb ewig die große Menge bleiben wird, ist eine solche üble Nachrede immer unbequem, und wenn es ein Mittel gäbe, den bösen Leumund zum Schweigen zu bringen ..... denn, sehen Sie, meine Herren, die Moral, die öffentliche Moral! man muß sie begünstigen, öffentlich begünstigen! Unsere Literatur ist zu frivol geworden. Wir müssen eine moralische Literatur schaffen; gerade von uns muß auch nach dieser Seite hin eine neue Aera datiren. Sie (meine Herren von der Feder) müssen rühriger sein, obgleich ich gern und dankbar anerkenne, daß Ihr Talent sich in einigen Fällen bewährt hat. Die Geschichte der schönen Seele, die uns neulich unser Freund hier erzählte, war trefflich, wirklich rührend; nur sollte er uns auch die andere Seite der Medaille zeigen, neben den Engel

den Teufel malen, eine Vogelscheuche für die Spatzen, einen hartgesottenen Sünder, einen Börsenspeculanten natürlich, wie ihn sich der Pöbel denkt, „einen jener freien und starken Geister, an denen dies Jahrhundert keinen Mangel hat .... für den, mit Ausnahme der großen Moral, der Moral des Erfolges, Alles unter der Sonne Aberglaube, Dummheit, Vorurtheil ist! Gerechtigkeit, Ehre, Gewissen, Gott ... poetisches Larifari und Kinderei, vorausgesetzt, daß das positive Gesetz, daß die Polizei sich keinen Einspruch erlaubt! ... Die Einfältigen und Schwachen stolpern mühsam auf der rauhen Straße des Lebens vorwärts, denn bei jedem Schritte werden sie durch irgend einen Scrupel, durch irgend eine Regung des Herzens oder Gewissens aufgehalten ... Die Starken überholen sie während dessen, treten sie in den Staub und gelangen an's Ziel! Die Schwachen fühlen ihre Augen sich feuchten, und ihre schlimmsten Leidenschaften entschwinden bei dem bloßen Gedanken an ihre Mutter, ihre Frau, ihr Kind ... Die Starken würden ihren Ehrgeiz, ihr Vergnügen verfolgen, und ginge ihr Weg über den Leib ihres Vaters, über die Ehre ihrer Tochter! ... Ein Wort, ein Ruf, ein Stück zerrissener Seide macht das Herz der Schwachen schlagen und sie stürzen sich in den Tod für ihren Glauben,

für ihr Vaterland, während die Starken die öffentliche Gefahr zum Gegenstand ihrer Speculationen machen und auf Hausse manövriren in dem Augenblick, wo der Staat zu Grunde geht! — Das ist unser heutiges Geschlecht! ... Nun wohl, sei glücklich! ... Was mich betrifft, so will ich lieber verhungern, als die Freuden und den Ruhm der Welt um einen solchen Preis erkaufen, verhungern in dem Schmutz des Rinnsteins ... den Himmel über mir ... und in mir, in meinem Herzen, ein Stück Glaube und Hoffnung!" ...*)

Bravo, bravo! Vortrefflich, ganz vortrefflich! Bringen Sie uns das in ein Schauspiel! Das muß wirken. Und vergessen Sie nicht, ein wenig hervorzuheben, wie der Imperialismus, weit entfernt, dergleichen Miasmen zu erzeugen, im Gegentheil die Atmosphäre reinigt; wie wohlthätig für einen überfüllten, hypertrophischen Körper der Gesellschaft ein kleiner Aderlaß ist, wie nervenstärkend so ein gesunder Krieg — Blut und Eisen, Magenta und Solferino ... ich denke, Sie wissen jetzt, wie ich das Ding angefaßt sehen möchte ...

Wenn Feuillet's Schauspiel „Montjoye" nicht auf diese Weise entstanden ist, so hätte es doch so entstehen

---

*) Montjoye. IV. 10.

können. In der That ist an diesem Stücke die Genesis, der intime Zusammenhang, in welchem dasselbe mit dem herrschenden Regime steht, der Eifer, mit welchem es für die Beglückungstheorien des Napoleonismus Propaganda zu machen sucht, das einzig Interessante. Im Uebrigen ist es ein langweiliges Stück in fünf langen, sich mühselig hinschleppenden Acten, voller Unwahrscheinlichkeiten, Uebertreibungen, plumper Contraste, voller verdächtiger Effecte und nicht minder verdächtiger Moral, ganz im Charakter des Genres, das Schiller für ewig mit dem bekannten Distichon gebrandmarkt hat.

Es ist nur zu begreiflich, daß, wenn in einem Staate Vieles faul ist, der Athem seiner Dichter schwerlich ganz rein sein kann; nur zu begreiflich, und doch wie traurig, wie demüthigend, wie entmuthigend! Ist nicht der babylonische Thurm der modernen Cultur, an dem wir Alle bauen, so riesig in die Breite und Höhe gewachsen, daß kein Einzelner mehr das Ganze zu überschauen vermag, daß keiner mehr recht weiß, was sie drüben schaffen, und ob auf der andern Seite nicht ebenso viel wieder einfällt, als hier gebaut wird, daß jeder Handwerker nur noch seine allernächsten Nachbarn kennt? Wer soll denn nun in uns, den Handwerkern, das Gefühl der Gemeinschaft, der Brü-

derlichkeit, ohne das zuletzt doch Alles in's Stocken geräth, wach erhalten, wenn nicht der Dichter? Dies Gefühl zu wecken, wo es schläft, es wach zu erhalten, wo es lebendig ist, war von jeher sein schöner Beruf und ist es heute mehr als je. Er soll uns den trüben Gedanken, daß all unser Wissen und Schaffen doch nur Stückwerk sei, durch seine Melodien verscheuchen, er soll uns die verlorne Harmonie der Seele wiedergeben. Er soll uns, die wir uns in den Widersprüchen des Lebens wie in tückischen Schlingen fangen, die wir an Hemmnissen aller Art, welche wie Schlagbäume unsern Weg versperren, die Hände blutig ringen — mächtig ergreifen und mit sich hinauftragen in eine Höhe, von der herab des Königs Scepter und des Bettelmanns Stab gleicherweise nur als Insignien menschlicher Gebrechlichkeit erscheinen, und aller Erdenjammer nur wie blaue Schatten, die über eine sonnenhelle Landschaft jagen. Er soll sich mit den Zöllnern und Sündern zu Tisch setzen und durch gute, mitleidsvolle, tröstende Rede ihr bittres Sclavenmahl so versüßen, daß ihnen ist, als speisten sie aus goldenen Schüsseln an der Tafel der ewigen Götter, und in den Prunksaal des Tyrannen soll er treten, und an die Marmorwand geheimnißvolle, fürchterliche Worte schreiben, daß dem Herrn über Leben und Tod graut

vor seiner eignen Herrlichkeit. Das soll der Dichter, das thaten die Dichter, die großen Meister der herrlichen Kunst, denen die dankbare Menschheit einen Platz in ihrem Pantheon anwies!

Wollen wir damit gesagt haben, daß wir nur die Geistesriesen, von denen in Jahrhunderten einer unter uns aufsteht, in diesem Pantheon sehen mögen, und alle Anderen ohne Weiteres zu den Todten werfen? Keineswegs. Die Breite des Lebens mit heiterem Auge zu überschauen, gestattete nur Wenigen ein günstiges Geschick, und nicht vielen ward die dämonische Divinationsgabe, der ein Knochensplitter genügt, aus ihm das ganze Skelet zu construiren. Es giebt auch Andere, bei deren Geburt sich diese oder jene Fee nicht eingestellt hatte, Andere, von denen Einer singt:

Jeté sur cette boule,
Laid, chétif et souffrant,
Etouffé dans la foule,
Faute d'être assez grand —

und doch sprechen wir ihre Namen mit Ehrfurcht und Liebe aus, und doch nennen wir sie Poeten. Warum? Weil sie den Mittelpunkt, in welchen zuletzt doch alle Radien führen: das Herz des Menschen zu treffen wußten; weil ihnen trotz des kleinen Kreises, den ihr Auge übersah, die große Wahrheit aufgegangen war,

daß alles Vergängliche nur ein Gleichniß ist; weil sie sich nicht irren ließen durch den Maskenscherz des Weltgeistes, des ewig gleichen, der sich hinter die Dinge steckt, die ewig wechselnden; weil sie überall dem geheimnißvoll=offenbaren Gedanken der Gott=Natur nachspürten, bis sie ihn fanden, und sich an ihm durch=glühten und mit sich ihre Menschenbrüder.

Und Octave Feuillet dringt nur sehr selten bis zum Centrum, bis zum Herzen; fast immer hält er die Maske für das wahre Angesicht, nur zu oft zeigt er eine kindische Freude an den bunten Lappen, mit denen der nackte Leib verhüllt ist. Er kann sich nicht mit den Sündern zu Tisch setzen, wenigstens nicht mit den armen Sündern, denn er weiß gar nicht, wo sie wohnen; dafür darf er aber der Protection sehr reicher — Leute gewiß sein. Will Octave Feuillet lieber für den Hof als für sein Volk schreiben — wohl! Jeder sehe, wo er bleibe! aber er bedenke auch, daß Niemand zweien Herren dienen, und daß eine Kaiserin zwar Vieles verleihen kann, aber nicht — die Unsterblichkeit.

Die Liebe. Von J. Michelet.

Bekanntlich ist es eine schwere Aufgabe, viele Köpfe unter einen Hut zu bringen; indessen, schwer wie sie ist, mag sie doch wohl einmal gelöst werden, aber ein Buch über die Liebe zu schreiben, das die Herzen aller Leser befriedigte, das sich die Herzen aller Leser gewinnen könnte, ist geradezu unmöglich. Die Liebe ist eben wesentlich eine Herzensfrage, die von Jedem je nach der Verschiedenheit des Geschlechts, des Alters, des Temperaments, der Lebensstellung, der individuellen Erfahrung, der Bildung, ja der Nationalität anders beantwortet wird. Besonders der Nationalität. Sollte Jemand dies letztere Moment gering anschlagen, so wird er von seinem Irrthum

zurückkommen, wenn er ein Buch, dessen Gegenstand wesentlich von der nationalen Atmosphäre influenzirt ist, ein Buch, in welchem das Herz des Autors nicht minder hörbar schlägt, als das Herz der Nation — wenn er Michelet's Buch: „Von der Liebe" liest.

Die Aphrodite von Melos ist nicht verschiedener von der Mediceischen Venus, als deutsche Liebe von dem französischen amour.

Dieses Moment des nationalen Unterschiedes wird der deutsche Leser von Michelet's Buch festhalten müssen, oder er läuft Gefahr, seinen Autor sehr häufig entweder gar nicht zu verstehen, oder, was eben so schlimm ist, ihn falsch zu verstehen und falsch zu beurtheilen, ihn hier der Uebertreibung anzuklagen, wo er in seinem Sinne durchaus nüchtern ist, ihn dort der Frivolität zu zeihen, wo sein Herz von den wärmsten, ja heiligsten Gefühlen erfüllt war. Der Deutsche ist bekanntlich ein Virtuos in der Kunst, sich mit Leichtigkeit in fremde Stimmungen versetzen, den Kreuz- und Quersprüngen der abenteuerlichsten Phantasie mühelos folgen zu können, aber der Leser von Michelet's Buch wird sich erinnern, daß diesmal sein Talent auf mehr als eine harte Probe gestellt wurde. Wenn Michelet z. B. in einem gewissen Falle dem Gatten nicht nur das Recht zuspricht, seiner schuldigen Gattin eine körper-

liche Züchtigung angedeihen zu lassen, sondern ihn sogar auffordert, von diesem seinem guten Rechte Gebrauch zu machen, so dürfte uns Deutsche diese Lösung des gordischen Knotens denn doch mindestens sonderbar, ja widerwärtig bedünken, selbst wenn die Medicin nach Michelet's Recept nur in geringer Dosis, und auch so nur dann verabreicht werden soll, wenn die Patientin ein entschiedenes Verlangen darnach äußert und sich für den heilkünstlerischen Gatten aus der Diagnose des Falls die Nothwendigkeit besagten Medicaments herausgestellt hat. Dergleichen ist eben nur erklärlich aus dem französischen Naturell, das sich eine lebhafte Freude nicht gut ohne obligates Feuerwerk, und einen tiefen Seelenschmerz nicht ohne eine leidenschaftliche Scene mit wüthenden Deklamationen, Zornausbrüchen, Fußfall, Thränengüssen und — wie hier — gelinder körperlicher Züchtigung denken kann. Ja, wir glauben nicht zu irren, wenn wir in dieser Stelle, wie noch oft im Buche, den Einfluß eines andern Elements zu verspüren glauben, das sich allerdings besser mit der celtisch-romanischen, als der germanischen Natur verträgt. Bekanntlich ist Michelet's Stellung zum Katholicismus eine entschieden oppositionelle. Wer das noch nicht wüßte, könnte es aus diesem Buche lernen. Das Mittelalter, und Alles,

was wir aus dem Mittelalter herübergeschleppt haben, ist ihm antipathisch. Er läßt sich keine Gelegenheit entgehen, wo er der verknöcherten scholastischen Wissenschaft, die das Weib für unrein erklärte, und einer religiösen Richtung, welche dem Weibe in der Kirche und außerhalb der Kirche den Mund verbietet, einen Hieb versetzen kann. Und natürlich, wer, wie Michelet, mit Recht die Basis unsers Lebens in der Familie findet, wer in der Ehe ein Institut erblickt, das uns besser als irgend ein anderes zu jeder Menschen- und Bürgertugend erziehen kann, wer die Heiligkeit der Ehe proclamirt und das Eindringen jedes Dritten, er habe einen Namen, welchen er wolle, er bekleide ein Amt, welches er wolle, auf das entschiedenste zurückweist, — der kann sich wohl nicht anders, als oppositionell gegen eine Anschauung verhalten, die den Schwerpunkt der Erziehung zur Heiligkeit in eine ganz andere Sphäre verlegt. Dadurch wird uns auch nur erklärlich, was uns sonst unbegreiflich erscheinen könnte, warum Michelet wieder und immer wieder darauf zurückkommt, daß der Gatte der Gattin alles in allem, und besonders ihr Beichtiger sein müsse; und warum er die junge Frau in Fällen, wo sie von Gedanken heimgesucht wird, die sie dem Gemahl noch nicht zu gestehen wagt, nicht in die Kirche an den Beicht-

stuhl, sondern in ihren Garten an ihre Schwester, die Rose, weist.

Und allerdings ist die junge Frau, wie Michelet sie schildert, der Unterweisung aller Art gar sehr bedürftig, denn sie tritt eben völlig unwissend in die Ehe — eine Annahme, die mit des Verfassers eigener Aeußerung, daß die Französin sehr früh reif sei, und daß die katholische Erziehung, besonders die Beichte, zu dieser Frühreife sehr viel beitrage, scheinbar im Widerspruch steht. Aber auch nur scheinbar. Denn wenn einerseits der Katholicismus wohl den von Michelet behaupteten Einfluß haben kann, so hat doch auch derselbe Katholicismus die Nonnenklöster und die von Nonnen geleiteten Pensionate gestiftet, in welchen die meisten jungen Französinnen aus den besseren Ständen erzogen werden. Diese klösterlich-strenge Schule erhält die Mädchen lange jung, aber auch lange unwissend, ist die Pflegerin jener „holden Ignoranz," die Heine scherzend seiner Mathilde vorwirft, als sie ihm wieder einmal Gelegenheit giebt, über „die Lacünen der französischen Erziehung" von seinem deutschen Standpunkte zu staunen. Michelet hingegen nimmt diese holde Ignoranz als eine Thatsache hin, die er vorfindet, und von der er überall in der Erziehung, die er den Gatten mit der Gattin vorzu-

nehmen lehrt, ausgeht. Dies führt auf einen andern Punkt, der ebenfalls den deutschen Leser befremden könnte. Es ist nämlich in dem Buche von dem Brautstand, diesem in Deutschland so überaus wichtigen Stand, so gut wie gar nicht die Rede, aus dem sehr triftigen Grunde, weil der Franzose dies Verhältniß so gut wie gar nicht kennt. In Frankreich verlobt man sich, um in acht Tagen, in Deutschland, um vielleicht nach ebenso viel Jahren zu heirathen. In Frankreich kommt es nicht selten vor, daß sich die jungen Leute an ihrem Verlobungstage zum ersten Mal im Leben sehen — eine Art der Ueberraschung, die man in Deutschland höchstens fürstlichen Personen reservirt. Das französische Mädchen wird, selbst außerhalb des Klosters, zu Hause von seiner Mutter sehr streng erzogen. Die französischen Mütter, sagt Michelet, sind „terribles“; und er weiß viel von der Eifersucht der Mütter auf ihre Töchter zu erzählen, wie knapp die arme Kleine gehalten wird, und wie sie alle Abend zu hören bekommen kann: die Tochter ist nicht übel, aber was ist sie gegen die Mutter! Daraus erklärt sich Michelet's Paradoxon: „In Frankreich werden die Leute (vor allem die Frauen) mit der Zeit jung;“ erklärt sich auch, warum in der Ehe, wie er sie schildert, vieles vorkommt, vieles verhandelt wird, worüber

die jungen Leute in Deutschland meistens schon vor ihrer Verlobung vollkommen einig sind. Wer diesen wesentlichen Unterschied der nationalen Erziehung nicht im Auge behält, den dürfte, wie gesagt, vieles in dem Buche befremden.

Wie Lessing in seinem unsterblichen Werke von der Gruppe des Laokoon seinen Ausgang nimmt, so stellt Michelet an die Schwelle seines Buches die Gruppe der Befreiung der Andromeda des Bildhauers Puget. Dies Werk ist ihm mehr als ein Ausgangspunkt, mehr als ein geistreicher Vergleich. Die an den Felsen der physischen Nothwendigkeit mit den Ketten der Unwissenheit gefesselte Frau, wie er sie schildert, ist wirklich jene hülflose Andromeda, und der Mann, der sie aus dieser zwiefachen Gefangenschaft befreien soll, wirklich jener liebenswürdige Perseus. Ja, das Werk des Bildhauers ist so sehr ein Prototyp seines eigenen Werkes geworden, daß man auf sein Buch wörtlich anwenden kann, was er von jener Gruppe sagt: „Ein liebliches, leidenschaftliches Werk, das in einer Beziehung albern ist, und doch auch gerade dadurch seine Leidenschaft beweist. Der Künstler hat uns so für seine Kleine zu interessiren gesucht, daß er sie ganz klein gemacht hat, von der Größe eines Kindes mit den Formen einer Frau.“ Michelet's Heldin ist auch nur

der Form nach eine Frau, im Grunde aber ein wahres Kind, hülflos, abhängig, der physischen Nothwendigkeit rettungslos verfallen. Und er, der sie befreien soll, gleicht auch nur allzusehr jenem Perseus; auch er ist „der schwächliche Hercules eines Epigonengeschlechts, wie ihn ein frauenhaft gesinntes Jahrhundert sich denken mochte und wie ihn das starke Alterthum nie concipirt hätte."

Michelet erzählt uns, daß er sein Leben lang gegen die Anmaßung des Materialismus gekämpft habe; und in der That, es thut Noth, zum mindesten für den weniger scharfsinnigen Leser, daß er das ausdrücklich versichert, denn nach diesem Buche zu schließen, würde man ihn eher für alles Andere, als für einen Gegner des Materialismus halten. Von einer Spontaneität des Willens ist selten die Rede; fast überall erscheint die Frau als sklavisch abhängig von den Einflüssen ihrer eigenen Organisation; fast überall unter der Botmäßigkeit der Naturgewalten. Die Zahl der Vorsichtsmaßregeln, deren Befolgung dem Gatten in dem Umgange mit seiner Gattin zur strengsten Pflicht gemacht wird, ist deshalb unerhört. Arme Männer! Ihr wähnt, was heute Recht ist, sei am nächsten Tage nicht Unrecht, und was am Morgen Vernunft, am Abend keine Thorheit; und bedenkt nicht, daß zu dem,

was ihr frei treibt, wie Essen und Trinken, für die Frau noch Eins, Zwei und Drei und Tausenderlei kommen muß. Ihr glaubt es mit einem Vernunftwesen zu thun zu haben, und habt es mit einer Sensitive zu thun, auf die Licht und Dunkel, und Wärme und Kälte, und Abend und Morgen, und heiterer Himmel und Gewitterwolken, und Gott weiß, was noch sonst Alles mit solcher Gewalt wirken, daß ihre Spontaneität beinahe Null ist. „Die Willenskraft," sagt Michelet, „ist nicht ein Riegel, den man einfach vorschieben und zurückschieben könnte; sie ist eher einem in unendlich viele Grade eingetheilten Thermometer zu vergleichen." Und nach dieser Thermometer-Theorie theilt er beispielshalber den Willen einer Frau, die ihre Tugend gegen die Zudringlichkeit eines Frechen zu vertheidigen hat, in dreißig Grade. Davon kommen zwanzig Grad auf die Ueberraschung u. s. w. u. s. w., und wie viel bleibt schließlich für den freien Willen? Sage und schreibe: ein Grad! Ich glaube, jede verständige und edle Frau wird sich einen Anwalt verbitten, der, um seine Clientin besser zu vertheidigen, sie zu einer Idiotin macht.

Michelet berichtet, daß ihm bei der Ansammlung und Sichtung der Thatsachen, aus denen sein Werk hervorgegangen, nichts mehr genützt habe, als die

Freundschaft der Aerzte; er ist stolz darauf, einige der berühmtesten des Jahrhunderts genau gekannt zu haben. Uns will bedünken, als ob dieser Umgang ihm in Beziehung auf dies Buch eher schädlich als nützlich gewesen sei. Es ist immer bedenklich, wenn Laien mit den letzten Resultaten einer Wissenschaft experimentiren wollen, doppelt bedenklich, wenn diese Wissenschaft eine exacte, durchweg auf Erfahrung basirte ist, wie die Medicin. Wie die Herren sich räuspern, das sieht ihnen der Laie glücklich ab, und dabei bleibt es denn auch. Eine Hypothese wird bei ihm zur unumstößlichen Gewißheit; ein vereinzeltes Factum, das in dem Organismus der Wissenschaft vielleicht von sehr untergeordneter Bedeutung ist, erscheint ihm wichtig genug, um es als Eckstein für ein großes Gebäude zu benutzen. So fällt denn Michelet, so oft er auf einen gewissen anatomischen Atlas zu sprechen kommt, der nach dem Urtheile der Kenner durchaus nicht zu den bedeutendsten Werken auf diesem Gebiete gehört, jedesmal ehrfurchtsvoll auf die Knie; so spielen gewisse neuere Entdeckungen der Physiologie bei ihm eine ganz unverhältnißmäßige Rolle. Immer und immer wieder kommt er darauf zurück und verkündet es fast triumphirend: die Frau ist eine Kranke, und abermals eine Kranke; von 28 Tagen ist sie 15 bis

20 Tage, „man kann beinahe sagen, immer“ eine Kranke. Und diese Krankheit nun beutet er in einer Weise aus, daß eine hysterische Dame, die ihren Gatten und ihr ganzes Haus auf Rechnung ihrer schwachen Nerven zur Verzweiflung bringt, noch von ihm lernen könnte.

Es ist wahr, daß Michelet diese sklavische Abhängigkeit der Frau von den Naturgewalten, je weiter sie sich entwickelt, desto mehr in den Hintergrund treten läßt; aber wahrhaft von ihnen emancipirt erscheint sie eigentlich doch nur erst — als Greisin. Erst dann ist sie ihm das Vernunftwesen, als welches wir sie sehen möchten, sobald der erste Rausch der Jugend verflogen ist.

So ist denn die Moral, die Michelet lehrt, nicht ganz die rechte Moral, seine auf dieser Moral basirte Liebe nicht ganz die wahre Liebe, und die nothwendige Folge dieser Halbheiten ist denn auch, daß seine Gatten trotz der undenklichen Mühe, die sich der Gatte giebt, trotz der Willfährigkeit, mit der die Gattin diesen Bemühungen des Mannes entgegenkommt, es nicht zur wahren Einigkeit, zur rechten Seelenharmonie bringen. Und weil sie es auf Erden nicht dazu bringen, auch so nicht bringen können, — deshalb und nur deshalb mußte Michelet auf sein irdisches Drama

einen Epilog im Himmel folgen lassen. Das Kapitel, überschrieben: „Die Liebe über das Grab hinaus," ist dieser Epilog. Es ist unmöglich, dem Autor hier noch folgen zu können, wenn man mit Faust der Ansicht ist, daß dem Tüchtigen diese Welt nicht stumm sei, und sich unter andern die rechte Vereinigung zwischen zwei Gatten schon hier auf Erden vollkommen bewerkstelligen lasse.

Wenn nun so der Weisheit letzter Schluß nicht befriedigt, kann man der irdischen Klugheit des Buches ebenso wenig unbedingten Beifall schenken. Ja, um es offen heraus zu sagen: vieles Einzelne erscheint in hohem Grade unpraktisch, und das Ganze erinnert ein wenig an den Bogen in einer von Lessing's Fabeln, den Bogen, welchen der Verfertiger so künstlich drechselte und so kunstvoll zurechtschnitzte, daß er zersprang, sobald der Jäger ihn zu spannen versuchte. Die Gründe, welche verhindert haben, daß dem Werk die rechte Lebensfähigkeit wurde, sind zweierlei. Sie liegen einmal in der Natur des Gegenstandes und weitens in der Natur des Autors.

Michelet erzählt uns in der Einleitung die Entstehungsgeschichte seines Buches, kommt dabei auf seine eigene Lebensgeschichte zu sprechen und giebt uns eine sehr interessante Skizze seiner Individualität. Wie

weit das Portrait ähnlich ist, lassen wir dahingestellt und halten uns vorläufig an seine eigenen Worte. Und so sehen wir denn einen Mann, der, in sein Museum gebannt, die Welt kaum einen Feiertag, nur so von weitem sieht; einen Mann, der „allem Coteriewesen fern stehend, unberührt von den Fragen der Zeit, sich in seine Gedanken einspinnt"; der, in natürlicher Folge dieser Vereinsamung, „oft alte, längst gefundene und bekannte Dinge von neuem suchte und fand;" der, wie sich dann wohl von selbst versteht, „die Menschen nicht kennt, und den deshalb auch Niemand haßt; dessen Schlachten die einer Idee gegen eine andere Idee waren." Zu diesem einsamen Denker, der nur durch seine Vorlesungen in directe Berührung mit dem Publikum kommt, fühlen sich nun die Leute, besonders die jungen, außerordentlich hingezogen. Das Dunkel, in welches er sich hüllt, verleiht ihm in den Augen der frivolen Menge eine gewisse mystische Erhabenheit. Man wallfahrtet zu ihm in sein Studierzimmer, wie zu einem frommen Einsiedler in der Wüste. Mit einem Worte, man treibt einen Cultus mit ihm, der ein ganz klein wenig übertrieben, und deshalb wie alles Uebertriebene ein ganz klein wenig lächerlich ist. Ein Arzt in der Provinz, den er nicht kennt, schreibt ihm, daß er seine Braut, die er in einigen Tagen

heirathen wollte, verloren habe. Der Arme will nichts, als einem Manne, dem er Herz zutraut, sein Leid klagen. Besonders sind es die Damen, die sich gläubig an ihn wenden, um ihren Herzenskummer, ihr tausendfaches Weh zu beichten. Die Correspondenzen, die er mit seinen Anhängern und Anhängerinnen in Nähe und Ferne über die zartesten Geheimnisse des Menschenherzens pflegt, wachsen zu Bergen. Aus diesem und ähnlichem Material sammelt der Menschenscheue seine Menschenkenntniß. Da kommen die Jahre 1848 und 1849 mit ihren socialen Trauerspielen. „Eine fürchterliche Kälte verbreitete sich in der Atmosphäre; es war, als ob sich alles Blut aus unsern Adern zurückgezogen hätte." Der längst gehegte Plan, seinem Volke „das Buch der wahren Liebe" zu schreiben, reift zum Entschluß.

Nun fragt man sich doch unwillkürlich: ist dieser Mann, der noch eben von sich selbst behauptete, „daß seine Einsamkeit ihm das rechte Verständniß für das, was der Augenblick heischt, raubte," der rechte Mann für ein Werk, das mehr als jedes andere, die intimste Kenntniß der Gesellschaft, für die es geschrieben wird, voraussetzt? Man fragt sich: können dergleichen vertrauliche Mittheilungen, die sich der Mittheilende nach Menschenart doch erst sorgfältig zurechtlegt, die eigne

Anschauung ersetzen? Wird der einsame Gelehrte nicht Vieles vorbringen, worüber der Mann von Welt nur lächeln wird? Und dieser Mangel der frischen Luft des realen Lebens macht sich denn auch in dem Buche sehr bemerkbar. Nicht, als ob nicht Michelet anderweitig zur Lösung seiner Aufgabe in einem eminenten Grade befähigt wäre! Im Gegentheil! Es möchte wenige Geister von solcher Geschmeidigkeit, solcher Zartheit, solcher Feinfühligkeit geben; vor allem wenig Männer, die einen so mikroskopischen Blick für die geheimsten Falten des Frauenherzens hätten — eine solche außerordentliche Gabe der Divination und Intuiton, in welcher Michelet vielfach an Leopold Schefer erinnert. Aber selbst diese wunderbare Begabung wird für Michelet verhängnißvoll. Er lebt das Alles, was er seine Gatten erleben läßt, so sehr selbst mit, daß er selten über seinem Gegenstande steht. Michelet richtet nicht, denn die Thränen, die er mit seiner büßenden Magdalene weint, ersticken seine Stimme. Keine Spur in ihm von drakonischer Strenge! Weiß er doch mit mathematischer Gewißheit, die Aermste hatte nur über den dreißigsten Grad ihres freien Willens zu verfügen. Wer wollte da hartherzig sein!

Und nun spielt ihm seine unendlich bewegliche Phantasie die wunderlichsten Streiche. Dieser Phan-

tasie erscheint nichts unmöglich. Ueber berghohe Hindernisse fliegt sie weg, leicht wie ein Vogel. Sie schafft sich, was sie braucht, mit einer Ungenirtheit, die den durch die Taschenspielerkunststücke des Grafen von Monte-Christo verwöhnten Franzosen allerdings weniger auffallen mag, als uns nüchternen Deutschen, die wir noch immer die alberne Gewohnheit haben, nach wie? wo? und warum? zu fragen. — Eine junge Kaufmannsfrau langweilt sich in ihrem düstren Laden; sie läßt sich aus lieber langer Weile von einem hübschen Kunden den Hof machen. Nun wohl! Bringt sie hinauf in das vierte Stockwerk, daß die frische Luft und das helle Licht ihr die finstern Gedanken verscheuchen und der Blick auf eine Kette schneebedeckter Alpen ihre gedrückte Seele aufrichte. Eine Kette schneebedeckter Alpen! So etwas macht Michelet nicht mehr Schwierigkeit, wie einem Coulissenmeister ein anderes Versatzstück. — Oder die junge Frau hat sich in einen Ausländer verliebt; sie hält ihn für einzig in seiner Art, für ein Unicum, für einen Phönix. Wie sich da helfen? Nichts leichter als das. Bringt sie in die Heimath des blonden Sohnes von Albion, in das Vaterland des dunkeläugigen Südländers. Dann wird sie sehen und erfahren, daß es noch mehr blauäugige, langbeinige, oder schwarzlockige, schlanke

Jünglinge unter der Sonne giebt, und sie wird kurirt sein. Aber Reisen kostet Geld; vielleicht hast Du keins im Ueberfluß. Bete zum heiligen Monte-Christo!

Und ist der Fall sehr bedenklich, hängt der Himmel von Paris zu schwer über der armen Frau, so gilt es, auszuwandern in eine ganz neue Umgebung, unter wildfremde Menschen, wo möglich unter die Wilden. Dort wird die Thörin erkennen, was sie an dem Gatten besitzt, wird sich eng an ihn schließen und Alles wird wieder gut werden. Aber der Mann ist gefesselt an die Scholle, an seinen Beruf, mit tausend Ketten gefesselt an sein Vaterland. Bleibt mir zu Hause, herrscht ihm Michelet entgegen, der hier wirklich einmal die Geduld verliert, bleibt mir zu Hause mit euren jämmerlichen Bedenklichkeiten. Zerreißt alle Bande und wandert aus — oder? Ja, wem nicht zu rathen ist, dem ist auch nicht zu helfen.

Wer wollte leugnen, daß die Aufgabe, die sich Michelet stellte, in sich selbst fast unüberwindliche Schwierigkeiten hat? Worauf mußte in dieser Schilderung des ehelichen Lebens nicht alles Rücksicht genommen werden! Schiffte er an der Scylla, allzu speziell zu sein, glücklich vorbei, so verschlang ihn die Charybdis einer vagen, auf Alles, d. h. auf Nichts passenden Allgemeinheit. Gleich von vornherein sucht

er sich freilich die Sache dadurch leichter zu machen, daß er dem jungen Paare, welches er von dem Hochzeitsbette bis zum Grabe begleiten will, eine gewisse Stellung in der Gesellschaft giebt. Den sehr Reichen, meint er, ist nicht zu rathen, und den ganz Armen ist nicht zu helfen; und erklärt: „Ich schreibe für diejenigen, die ihr Leben mit einer gewissen Freiheit einrichten können, d. h. für die Armen, welche die häusliche Arbeit vor Noth schützt, und für die freiwillig Armen, d. h. für die wohlhabenden Leute, die verständig genug sind, einfach ohne große Bedienung zu leben und sich eine wirkliche Häuslichkeit zu schaffen." Diese freiwillig Armen, denn die erste Classe kann man nur von vornherein streichen, sind, wie sich hernach herausstellt, Leute, die eine eigne Villa besitzen, in der die Fußböden aller Zimmer, selbst die Treppen mit dichten, weichen (übrigens nicht kostbaren!) Teppichen bedeckt sind, eine Villa mit einem hübschen Ziergarten, in welchem Springbrunnen plätschern, u. s. w., sind mit einem Worte Leute, die zu der glücklich situirten Minorität derer gehören, die thun und lassen können, was sie wollen. Indessen wird man über die Lebensstellung des Gatten nicht so ganz klar. Einmal erscheint er wieder arm und muß beim ersten Morgengrauen an die Arbeit. Ein anderes Mal

müssen die Renten wieder sehr gestiegen sein, denn er kann ohne weiteres mit seiner reisebedürftigen jungen Frau ein paar Jahre in die Welt hinausziehen. Jetzt scheint er das Leben eines Glücklichen, qui procul negotiis, zu führen; dann muß er wieder, nach allem was man von ihm hört, mindestens Minister sein.

Ueber diese Inconsequenzen wolle man mit dem Autor nicht rechten. Es war vorauszusehen, daß er es mit seiner ersten Annahme nicht allzu genau nehmen, und die Situation der jungen Leute, je nachdem er diese oder jene Seite seines Gegenstandes behandeln, diese oder jene Wahrheit exemplificiren wollte, nach Gutdünken verändern werde. Allein Eines muß man entschieden tadeln, und das ist, daß Michelet seine Ehe, in welcher wir über die intimsten Beziehungen des Familienlebens belehrt werden sollen, kinderlos sein läßt, oder so gut wie kinderlos. Denn nur im Anfang zeigt uns Michelet die Gattin als Mutter. Das Kind aber kann sein zehntes Jahr kaum überlebt haben, denn später ist von ihm nie wieder die Rede, und jedenfalls ist es lange vor dem Vater gestorben, denn bei dem Tode des Gatten steht die Wittwe ganz allein da. Kein Sohn, auf dessen treuen, starken Arm sich die Tiefgebeugte stützen könnte, keine blühende Tochter, aus deren hoffnungsfrischem Leben sie Trost

zu schöpfen vermöchte. Nicht in ihren, in seinen Kindern, nur in der Schaar der Freunde lebt der Dahingeschiedene fort. Wir gestehen, daß wir uns diese Auslassung selbst aus Michelet's offenbarer Absicht, alle Aufmerksamkeit des Lesers auf das Verhältniß des Gatten zur Gattin zu lenken, nicht erklären können. Denn wird nicht dieses Verhältniß durch die Kinder, je mehr diese heranwachsen, desto wesentlicher modificirt? Verwebt sich das Leben der Kinder nicht so mit dem der Eltern, daß es gar nicht einmal möglich ist, die einen Fäden aus den andern rein herauszulösen? Erziehen sich die Eltern selbst an den Kindern nicht in demselben Maße, wie diese von ihnen erzogen werden? Ist die Liebe zu den Kindern nicht das nothwendige Complement der Gattenliebe? Michelet durfte dies Moment nicht so obenhin behandeln, wollte er wirklich seinen Zweck, das „Buch der wahren Liebe" zu schreiben, erreichen.

Und soll nun mit alledem gesagt werden, daß Michelet's Buch, weil es nicht das ist, was sich der Verfasser darunter dachte, nun gar nichts und ganz werthlos sei? daß es sich der Mühe des Lesens nicht verlohne? Keineswegs! Wenn das schöne Wort: daß, Großes gewollt haben, auch groß sei, auf Bücher seine Anwendung findet, so kann man auch diesem Buche

seine Achtung nicht versagen. Was Michelet gewollt hat, ist so groß und schön, daß er sein Ziel nicht zur Hälfte erreicht zu haben braucht und dennoch Großes und Schönes geleistet haben kann. Und das hat er, und es wäre Impietät gegen den edlen Mann, wollte man es leugnen. Wer gegen die wohlthuende Wärme, gegen die Gluth der Begeisterung, mit der das Buch geschrieben ist, unempfindlich bleiben kann, der hat sich schwerlich tief in dasselbe hineingelesen. Und wenn man behaupten muß, daß in ihm Manches verfehlt, Vieles übertrieben und Einiges albern sei, so ist damit durchaus nicht gesagt, daß nicht Alle, Männer und Frauen, aus ihm nicht nur Einiges und Manches, sondern viel, sehr viel lernen können. Michelet hat nicht die tiefste Tiefe der Liebe ergründet. Mag sein. Aber daß die Liebe einer fortwährenden Vertiefung fähig sei, hat er bis zur Evidenz nachgewiesen, und auch damit ist schon viel gethan. Es ist schon viel gewonnen, wenn dem frivolen und blasirten Publikum zu Gemüthe geführt wird, wie hohl doch ihre Existenz im Grunde ist, wie erbärmlich ihre Liebe, jene „Raupenliebe, die sich von Blatt zu Blatt schleppt, überall nur den Rand benagt und nie bis zur wahren Süßigkeit dringt.“

Und hier ist es, wo die moralische Tendenz von

Michelet's Buch mit der politischen zusammenfällt. Wenn ein Mann in Frankreich über die Sittenlosigkeit, die wie ein Gift die oberen Schichten der Gesellschaft zerfressen hat und von dort tiefer und tiefer in den socialen Körper sickert, empört ist; wenn ein Mann die Schmach der Despotie, die auf seiner Nation lastet, tief und bitter empfindet; wenn ein Mann in Frankreich die schnöde Trias: Lüge, Dummheit und Tyrannei gründlich verabscheut, und begriffen hat, daß in demselben Augenblicke, in welchem die Binde des Aberglaubens von dem Auge seiner Brüder fällt, sie auch das Band, an welchem despotische Willkür sie gängelt, von den Schultern streifen werden — so ist es wiederum Michelet. Er hat erkannt, daß „die Freiheit ein leerer Schall ist, so lange der Bürger nicht der Sitte des Sklaven entsagt", daß „an dem Tage, an welchem sich die jungen Leute zu ernsten Sitten bekennen, die Freiheit gerettet ist."

Michelet spricht mit einer unter den jetzigen Verhältnissen doppelt anerkennenswerthen Kühnheit von dem Tag der Freiheit, „der ja doch einmal auch für uns kommen wird"; von dem herrlichen Frühlingsmorgen, wo „die Wittwe, die so lange in Dunkelheit lebte, die heiligen Farben, denen ihr Gatte im Leben folgte, schauen wird: strahlend im Glanze

des neuen Tages niederflatternd vom Friese der Tempel."

Um aber diesen Tag des Lichts herbeizuführen — dazu sieht eben Michelet nur Ein Mittel. „Nicht Tyrannenmord, nicht das blutige Werk einer Nacht, wenn uns der nächste Morgen nicht gebessert findet, — es ist die Reform der Liebe und Familie, welche den andern Reformen vorangehen muß, und dieselben überhaupt erst möglich macht." — Gewiß! nur wer die eigne freche Willkür bändigt und sich freudig dem moralischen Gesetze beugt, darf auch die Willkür im Staatsleben verdammen und das für Alle gleiche Gesetz proclamiren — denn er begreift dessen Heiligkeit; nur wer die eigenen blinden Begierden machtvoll beherrscht, ist werth, der Bürger eines freien Staates zu sein — denn er allein ist dazu fähig. Der Wollüstling mag den Druck der Ketten fühlen, mag sie mit einer plötzlichen gewaltsamen Anstrengung zerbrechen — aber bewahren kann er die Freiheit nicht. Mit Männern wie Fiesco kann man wohl Tyrannen stürzen, aber sie sind die ersten, die der jungen Republik gefährlich werden, da sie es nun und nimmermehr vermögen, dem Gemeinwohl ihre phantastischen Wünsche zu opfern.

So hat Michelet, indem er nur die moralische

Freiheit zu wollen scheint, ein viel weiter hinaus liegendes Ziel im Auge, das er nicht erst zu nennen braucht, da der Weg, auf den er seine Mitbürger weist, direct zu diesem Ziele führt. „Concentrirt eure Kräfte, oder geht unter!“ Werdet moralische Menschen, oder gebt die Hoffnung auf, jemals freie Menschen zu werden — das ist die Alternative, die er ihnen stellt. Er zeigt ihnen das gelobte Land der politischen Freiheit von fern; aber er verkündet ihnen prophetisch, daß dies frivole, kraftlose, verblendete Geschlecht nicht im Stande ist, es zu erobern, oder das eroberte zu bewahren; und daß dies Geschlecht in der Wüste der Sclaverei umherirren und immer umherirren wird, bis es ein besseres geworden ist, oder einem besseren Platz gemacht hat. Michelet's Buch ist der Aufschrei eines edlen Herzens, das die Schande seiner Nation bluten macht, ein leidenschaftlicher Protest gegen die Beglückungstheorien des Napoleonismus, und wenn die weltliche Tyrannei consequent wäre, so müßte sie dies Buch verbieten, wie die stets consequente geistliche Tyrannei zu Rom es seiner Zeit in die Todtenlisten des Index congregatione eingetragen hat.

Amerikanische Lyriker.

(W. C. Bryant. E. A. Poe.)

Es wird wenige Deutsche Leser geben, die in Dr. Griswold's: Poets and Poetry of America*) (Philadelphia 1857) die Notiz des gelehrten Mannes, daß, „in seinem Vaterlande bereits über 500 Bände lyrischer Productionen veröffentlicht worden seien, von denen er nur ein Fünftel berücksichtigt habe," nicht

*) Jedem, der sich in die poetische Literatur der Amerikaner hineinzuarbeiten wünscht, sei dies vortreffliche Werk auf das Angelegentlichste empfohlen. Auch kann ich diese Gelegenheit nicht vorübergehen lassen, ohne den Leser auf die treffliche Collection of Standard American Authors, welche bei A. Dürr in Leipzig erscheint, und durch welche die sonst oft sehr kostbaren Werke der Amerikaner uns jetzt für ein verhältnißmäßig Geringes zugänglich sind, aufmerksam zu machen. D. V.

mit einigem Erstaunen aufgenommen haben werden. Trotz Dr. Griswold's sorgfältiger Auswahl, und obgleich er selbstverständlich von dem auserwählten Fünftel auch nur das Allernöthigste mittheilt, füllt seine Sammlung zwei starke Bände in Folio, von denen der eine ganz und gar für die Dichterinnen reservirt ist. Diese Zahl ist in der That ganz erstaunlich, zumal wenn man die kurze Zeit bedenkt, in der diese Literatur aufgeblüht ist, wenn man ferner erwägt, daß für den Amerikaner, dem so viele andre Wege zu Einfluß und Reichthum offen stehen, die precäre Schriftstellerlaufbahn sehr wenig Anziehendes haben kann, und endlich in Anschlag bringt, daß sehr viele dieser Gedichte von Männern verfaßt wurden, die aus der Literatur keineswegs einen Lebensberuf gemacht hatten, sondern als Staatsmänner, Kaufleute und sonst im praktischen Leben thätig, die Stunden, welche sie den Musen widmeten, sehr anstrengenden Berufsarbeiten stehlen mußten. Die Zahl ist selbst noch dann erstaunlich, wenn man einräumt, daß von dieser großen Menge sehr Wenige auf den Titel eines Dichters von Gottes Gnaden Anspruch machen können, denn es handelt sich hier vorläufig nicht um die Frage, wie groß die poetische Begabung der Amerikaner ist, sondern um den Nachweis, daß sie sich trotz der

Ungunst der Verhältnisse den Sinn für höheres Geistesleben keineswegs haben rauben lassen, und hier ist allerdings die Zahl von der größten Bedeutung.

Aber diese Verhältnisse sind vielleicht nicht einmal so ungünstig, wie es auf den ersten Augenblick erscheint. Wenn die Amerikaner freilich nicht, wie wir, eine zweitausendjährige Geschichte haben, aus der die Poeten wie aus einem mächtigen Strome allzeit schöpfen könnten, so sind sie doch keineswegs ganz arm an historischen Stoffen. Die Wikingerfahrten der Normannen nach den Küsten von Grönland, die wunderbaren Reisen des Columbus, der tragische Fall der großen Reiche Peru und Mexico, die Colonisation von Neu-England durch die Puritaner, die Kämpfe der Einwanderer sächsischen Stamms mit den Eingebornen und mit den französischen Colonisten Canada's, die große Revolution, in welcher sich in einem blutigen, und doch durch die Heiligkeit der Sache erhabenen und durch die Art der Kriegsführung und die Natur der Kämpfer an romantischem Interesse überreichen Streite das mündig gewordene Volk von seinem Mutterlande losriß*) — das Alles sind Stoffe,

*) Wenn ich hier den gegenwärtigen Krieg nicht mit erwähne und überhaupt in diesem Aufsatze unberücksichtigt lasse, so ist es, weil in der That noch gar nicht abzusehen ist, von welchem

die für den Historiker und den Dichter nicht undankbar sind, und die denn auch — wir erinnern nur an Irving, Sparks, Cooper, Longfellow — schon genug amerikanische Köpfe und amerikanische Federn in Bewegung gesetzt haben.

Sodann bietet das amerikanische Leben, in welchem alle Phasen menschlicher Cultur, die in andern Ländern und bei andern Völkern durch Jahrhunderte getrennt sind, in einem Raume und in einer Zeit vereinigt gefunden werden, des Abenteuerlichen und Wunderbaren so viel, daß dies allein schon den etwaigen Mangel historischer Stoffe einigermaßen ersetzen könnte. Von dem Dandy, der auf dem Broadway mit dem neuesten Einfall seines Schneiders zu glänzen sucht, bis zu dem Hinterwäldler, der mit dem Knall seiner Büchse das Echo von Bergen wachruft, die nie der Fuß eines Europäers betrat; von dem stattlichen Bankier in New-York, der sich in einem reizenden Phaëton von dem Geschäftslokale nach der prächtigen Villa fahren läßt, bis zu dem armen Teufel, der hinten in den Felsenschluchten des Sacramento nach Gold sucht und

Einfluß derselbe auf die socialen Verhältnisse und vor allem auf die Literatur Amerikas sein wird. Vorläufig kann man nur sagen, daß dieser Einfluß bis jetzt ein äußerst geringer gewesen ist. D. V.

Elend findet; von dem ehrbaren Professor der Moral in Boston bis zu dem rohen Sclavenhalter in Virginien — welch' eine Musterkarte der verschiedensten Existenzen! Die Häuptlinge von vier Indianerstämmen, die gekommen sind, ihren weißen Vater um Rath und Hülfe anzuflehen, in ihrem Kriegsschmuck in dem Audienzsaale des Präsidenten der Republik — welch' ein wunderliches Bild! Wahrlich hier ist Stoff, überreicher Stoff für den Dichter, der nur hineinzugreifen versteht in's volle Menschenleben, und wohl mag ein armer deutscher Poet, der, in sein Museum gebannt, die bunte Welt nur von weitem sieht, seinen amerikanischen Bruder in Apollo um diesen Reichthum beneiden.

In einem so situirten Volke scheint für den ersten Augenblick jene ausgesprochene Vorliebe für die Lyrik sonderbar genug. Man fragt sich unwillkürlich: was treibt diese rauhen Männer der That zu einer Dichtart, in welcher das liebende, hoffende, verzweifelnde, unbefriedigte Menschenherz einen Ausdruck für die wogende Nebelwelt der Gefühle sucht und findet? warum cultiviren sie, deren Leben an frappanten Glückswechseln so reich ist, nicht lieber das Drama? wie kommt es, daß sie, die so viel zu erzählen haben, nicht den epischen Dichtarten den Vorzug geben, vor

allen dem Roman, der nebenbei ein so schickliches Vehikel zur Lösung der vielen socialen, religiösen, politischen Fragen wäre, an denen das amerikanische Leben Ueberfluß hat? Indessen läßt sich für diesen scheinbaren Widerspruch sehr bald eine genügende Erklärung finden. Daß die Amerikaner keine eigentlich epische Poesie haben können, liegt auf der Hand. Das Epos blüht nur bei den Völkern, die eine lange Jugendzeit hatten, in der sie sich, unbekümmert um große geschichtliche Aufgaben, fröhlich tummeln durften auf der schönen Erde; eine lange Lehrzeit, in der sie sich allmählich aus Kindern und Wilden zu Männern und Cultur-Menschen heranbilden konnten. Diese Jugendzeit, diese Lehrzeit fehlt den Amerikanern. Der Baum ihres Lebens schießt so machtvoll in die Höhe, wie eine Palme, die erst in weiter Entfernung von der Erde in Zweige, Blätter und Blüthen ausstrahlt. Da ist kaum eine Spur jenes Gestrüpps, das andre, hernach sehr mächtige Völkerstämme in den ersten Jahrhunderten umgiebt, jenes Waldes von jungen wilden Schößlingen, in denen die Sage und das Epos nisten. Ueberall wachsen Farmhäuser, Dörfer, Städte wie auf einen Zauber aus dem Boden. Nie versiegende Ströme von Einwanderern drängen an den schon cultivirten Gegenden vorüber in die Prärien, „die nach

Menschenherzen klopfen", in die Wälder hinein, die Flüsse hinauf, und vor diesen Schwärmen fliehen der Wilde, der Bison und der Biber. Und diese Einwanderer sind nicht alle von demselben Volke, nicht einmal von derselben Race: Engländer, Holländer, Irländer, Deutsche, Franzosen — Germanen, Celten, Romanen bringen ihre Sitten und Gewohnheiten, und ebenso die Märchen ihrer Heimath und die Lieder ihrer Heimath mit hinüber. Nicht die Gemeinschaftlichkeit der Abstammung, der Sprache, der Religion hält diese verschiedenartigen Elemente zusammen, nur die Gemeinschaftlichkeit der Interessen und Gefahren. Wie kann unter solchen Verhältnissen von epischer Poesie die Rede sein, da es sogar an den Balladenstoffen mangelt, an denen selbst solche Völker, die es nicht zum eigentlichen nationalen Epos bringen konnten, reich sind? Und später, als die verschiedenartigen Metalle zu einem korinthischen Erz zusammengeschmolzen waren, als sich aus den vielen Volksfragmenten eine Nation gebildet hatte, als diese Nation anfing, ihre üppige Jugendkraft an großen historischen Aufgaben zu versuchen, schien die Sonne der Geschichte schon viel zu hell, als daß die vortrefflichen epischen Stoffe, die in den Kämpfen gegen die Franzosen in Canada und die mit ihnen verbündeten Indianer-

stämme, in dem Revolutionskriege gegen das Mutterland sich darboten, im eigentlich poetischen Sinne hätten ausgebeutet werden können. Diese Stoffe zu Epen und Balladen zu verwerthen, ließ die aufgeklärte Zeit nicht zu. Sie duldete nur noch den prosaischen, nüchternen Epigonen des heroischen Gesanges: den historisch-phantastischen Roman, wie er von Cooper besonders angebaut wurde. Es thut dem Liebhaber der Poesie leid, daß die goldenen Samenkörner auf den harten Weg und unter die Disteln und Dornen fielen, wo sie nur so kümmerliche Früchte tragen konnten. Die Historiker bemächtigten sich des Gegenstandes, und damit war er für den Dichter verloren. Nichts macht einen seltsameren, unerfreulicheren Eindruck, als wenn man einem Helden der Neuzeit, z. B. Washington, dessen Züge einem Jeden vertraut sind, dessen Leben bis in die kleinsten Details von einem Jeden gekannt ist, in einem Roman begegnet, wo er auf Rechnung und Gefahr des Dichters Allerlei thut und spricht, was er möglicherweise in der Wirklichkeit hätte thun und sprechen können, wovon aber die Geschichte nichts weiß. Es ist, als ob eine Marmorstatue vor unsern Augen von dem Piedestal herunterstiege, und die Marmorglieder zu recken und zu dehnen begönne. Wir glauben nicht daran, auf keinen Fall geht es dabei

mit rechten Dingen zu. Die Stimme des großen Todten ist vortrefflich nachgeahmt, aber wir wissen sehr wohl, daß es des Dichters eigene, nur sehr verstellte Stimme ist. Wie kann da von einer Illusion die Rede sein? So kommt es, daß Cooper nicht nur der Erste, sondern auch der Einzige gewesen ist, der diese Gattung des Romans mit Glück cultivirt hat. Die ahnungsvolle, schwermüthige Beleuchtung einer untergehenden Sonne, die er auf seine letzten Mohikaner fallen läßt, hatte für einen Moment eine recht hübsche Wirkung hervorgebracht, aber das grelle Licht der Kritik zerstörte nur zu bald diesen zauberhaften Schimmer. Man fand, daß besagte Indianer sehr schmutzige, rohe und grausame Bursche waren, und wollte nicht mehr an ihre unvergleichliche Tugend und Ritterlichkeit glauben. Mit einem Worte: ihre poetische Rolle war ausgespielt, und wenn ein Dichter sein Publikum noch von diesen rothen Gesellen unterhalten wollte, so mußte er den historischen Boden verlassen und sich auf das unverletzliche Gebiet der eigentlichen Sage zurückziehen, und von dort aus zu uns sprechen, wie dies kürzlich Longfellow in seinem „Hiawatha" mit einigem Erfolg gethan hat.

Wenn man so zugeben muß, daß die Amerikaner für die epischen Dichtungsarten von vornherein zu

cultivirt waren, kann man auf der andern Seite behaupten, daß sie für den Familien-, für den socialen und philosophischen Roman bis auf den heutigen Tag noch nicht gebildet genug sind. Wir wollen keineswegs in Abrede stellen, daß es unter den Amerikanern wohl Schriftsteller giebt, die solche Romane schreiben können, und ein Publikum, welches solche Romane lesen mag, aber dieser Schriftsteller sind sehr wenige und dieses Publikum ist sehr klein. Die Freude an dergleichen Productionen setzt schon einen nicht geringen Grad geistiger und moralischer Cultur voraus, und wenn diese Cultur auch in den obersten Schichten der amerikanischen Gesellschaft vorhanden sein möchte, so fehlt sie in den großen mittleren Schichten, und auf diese muß der Romanschreiber vor allem Rücksicht nehmen. Eine gewisse Gleichmäßigkeit der Bildung, welche bewirkt, daß dasselbe Buch in dem Hause des Bankiers und in der Wohnung des Handwerkers nicht nur mit demselben Interesse, sondern fast mit demselben Grade des Verständnisses gelesen wird, ist nur bei den Culturvölkern möglich, die eine Jahrhunderte lange Lehr- und Schulzeit haben durchmachen können. Sodann fehlt noch bei den Amerikanern eine Hauptbedingung der rechten Blüthe dieser Romane; das ist die Behaglichkeit der Existenz des Volkes im Ganzen

und Großen, eine Behaglichkeit, die durchaus nicht die Ruhe des Sumpfes zu sein braucht, die aber auch ganz unmöglich ist, wenn die Wogen des socialen und politischen Lebens besonders hoch gehen. In so bewegten Zeiten — und die Amerikaner kommen aus dem politisch-socialen Fieber eigentlich nie heraus — haben Dichter und Publikum keine Zeit, Romane zu schreiben und zu lesen. Die Entstehung des Wilhelm Meister und die Anerkennung, die sich dieser Roman sofort verschaffte in einer Zeit, wo die deutsche Erde vor dem Donner von Napoleons Kanonen erzitterte, ist eines der merkwürdigsten Phänomene in der Literaturgeschichte, wie es auch wohl nur unter dem deutschen Himmel vorkommen kann; ebenso wie umgekehrt die ganz außerordentliche Fruchtbarkeit, welche die Hauptromanschriftsteller Englands: Bulwer, Dickens, Thackeray u. s. w. entwickeln, beweist, wie stark in England die Nachfrage nach dieser Art von Lectüre ist, und wie groß mithin die Muße sein muß, deren sich die Engländer der mittleren Stände erfreuen. Denn nur diese sind die Träger der Literatur eines Volkes, aus ihnen gehen die Dichter hervor, in ihnen finden die Dichter ihr Publikum. Die Aristokratie steht im Allgemeinen der Literatur so fern, wie das Proletariat.

Von dieser Gleichmäßigkeit der Bildung ist in Amerika keine Rede. Wie der Ton in den Drawing-rooms von Neu-York dem in den besten Salons von Paris an Feinheit nichts nachgiebt, wie der Pöbel von Neu-York an Rohheit nicht seines Gleichen auf Erden hat, so sind diese grellen Widersprüche durchaus die Regel des amerikanischen Lebens. Reichthum und Armuth, Feinheit und Rohheit, geläutertste Humanität und empörende Brutalität, höchste Bildung und tiefste Unwissenheit — das Alles wird in Amerika nicht nur, wie ja überall, vorgefunden, sondern liegt dort hart nebeneinander, gerade so, wie in diesem merkwürdigen Lande vortrefflich cultivirtes Ackerland unmittelbar an den Urwald stößt, und durch die Prärie, auf der im Umkreis von vielen Meilen kein Dorf, kein Haus gefunden wird, die Locomotive so lustig dampft, wie durch die bewohntesten Gegenden Belgiens oder Deutschlands. Mit einem Worte: die Amerikaner haben kein rechtes Publikum für den Roman, und so haben sie auch keine bedeutenden Romane aufzuweisen. Daß einzelne Bücher, wie der „Onkel Tom" der Frau Stowe, ein so ungeheures Aufsehen gemacht haben, und mancher Roman in vielen tausenden von Exemplaren verkauft wird, beweist nichts dagegen. Die Verbreitung dieser Schriften ist aus ganz andern

Gründen zu erklären, als etwa aus dem ästhetischen Werth derselben, oder der ästhetischen Bildung des Publikums im Allgemeinen.

So bleibt denn den Amerikanern von allen Dichtungsarten — denn von dem Drama kann natürlich noch viel weniger als von dem Roman die Rede sein — nur die Lyrik übrig, um so mehr, als Alles, was dem Aufblühen jener andern so hemmend in den Weg tritt, dieser offenbar zu Gute kommt. Der Mangel an einer tüchtigen historischen und philosophischen Durchbildung, der in den Romanen und Dramen der Amerikaner so fühlbar ist, hat in der Lyrik sehr wenig zu bedeuten. Sehr einfache Menschen haben die vortrefflichsten Sachen in diesem Genre gedichtet. Unter den Dichterinnen Amerikas findet sich eine Fabrikarbeiterin, eine andre war Dienstmädchen in einer vornehmen Familie, und ähnliche Beispiele weisen die Literaturen aller Völker auf. Ja es ist, als ob sich die lyrische Muse ihre Jünger gern aus den sogenannten niedrigen Ständen wählte. Jedermann kennt „Des Knaben Wunderhorn," und wer Gelegenheit gehabt hat, mit den Verfassern jener wunderbaren Poesien, wir meinen, mit den sangeslustigen Soldaten, sentimentalen Handwerksburschen und liederkundigen Meistern, in genauere Berührung zu kommen, weiß, daß im

Volke noch manche lyrischen Producte cursiren, die nicht in jenem Buche verzeichnet sind. Sodann ist die Zerbröckelung der Gesellschaft und die ungleichmäßige Bildung für den Lyriker kein so großer Uebelstand wie für den Romanschriftsteller und den Dramatiker. Er wendet sich direct an das Herz, und das Herz bleibt doch überall und zu allen Zeiten wesentlich dasselbe, wie verschieden es auch in den Köpfen aussehen mag. Die Lieder, welche der Steuerofficiant Burns für seine guten Cumpane im Alehause dichtete, singen jetzt sehr wohlerzogene junge Gentlemen bei Champagner, und die feinste Lady schämt sich nicht, einen Gesang am Flügel vorzutragen, der ursprünglich für eine Bauerdirne geschrieben war. Ohne Dramen und Romane können die Menschen sehr gut, ohne Lieder aber kaum fertig werden. Das Bedürfniß nach Liedern ist allzeit vorhanden, um so mehr, wenn die stets rege, poetische Kraft keinen andern Stoff, oder zu der Bearbeitung eines andern Stoffes keine rechte Zeit findet, wie in Amerika.

Und nün kommt noch ein Moment, welches für die Neigung der Amerikanischen Dichter zur Lyrik mehr als jedes andere bestimmend ist. Der Aufschwung des geistigen Lebens in Amerika wird vorläufig von den Fesseln eines geistlosen, unbarmherzigen, frechen

Materialismus darniedergehalten. Das ist ein Factum, welches man in der Geschichte der Cultur der Menschheit in Rechnung bringen muß, ohne daß man deßwegen an dem Resultat zu verzweifeln und den größten Freistaat der Erde mit dem ungezogenen Liebling der Grazien „einen Stall bewohnt von Gleichheitsflegeln" zu nennen brauchte. Bedenke man doch, daß die Aufgabe, welche seit der Reformation und durch die Reformation der Menschheit wurde: sich die Erde, welche uns der Kirchenglaube des Mittelalters als ein Jammerthal, und im besten Falle als eine Vorbereitungsschule für das Jenseits schilderte, auf jede Weise, mit allen Mitteln, welche uns die Wissenschaft an die Hand giebt, zu eigen zu machen, für den Amerikaner ganz buchstäblich zu verstehen ist. Wenn ihm vorgeworfen wird, daß er die realistische Tendenz unsrer Zeit rücksichtsloser verfolgt als der Europäer, so müssen wir wenigstens so gerecht sein, einzuräumen, daß er durch die wesentlich materiellen Aufgaben, die ihm gestellt sind, mit viel größerer Gewalt in diese Richtung gedrängt wird als wir.

Indessen, wenn auch der Geschichtsphilosoph sich über einen Proceß nicht beunruhigt, dessen günstiger Ausgang ihm nicht zweifelhaft ist; wenn er sich überzeugt hat, daß der Geist nicht stirbt, und daß, wenn

ihn der Materialismus auch einmal zu ersticken droht, dies nichts weiter ist, als der schwere Rauch, der aus einem Feuer aufwallt in dem Augenblicke, wo es eine sehr reichliche Nahrung empfangen hat — so kann doch nicht in Abrede gestellt werden, daß der Amerikaner in der allzu eifrigen Verfolgung nothwendig zu lösender materieller Aufgaben vielfach ein brutaler Gesell ist, daß ihm der Gedanke, endlich einmal Herr im Hause zu sein, sehr oft den Kopf schwindeln macht; daß er über all' den neuen Einrichtungen, die er zu treffen hat, ganz und gar vergißt, wie Alles doch nur erst dadurch einen Sinn bekommt, daß es nicht als Zweck, sondern als Mittel zu einem Zweck betrachtet wird. Wie wäre es nun möglich, daß ein weiches Gemüth durch all' diese Rohheiten und Aeußerlichkeiten nicht auf das empfindlichste beleidigt würde? und wo könnte dieses weiche, beleidigte Gemüth nun eine bequemere Zuflucht suchen, als in der Poesie, vor allem der lyrischen Poesie, welche eine Cultur der sanfteren — von der schlimmen Welt verachteten und verhöhnten — Empfindungen nicht nur entschuldigt, sondern sogar zur Pflicht und Nothwendigkeit macht? Die leidenschaftliche Pflege der Lyrik bei den Amerikanern ist in der That zum größten Theil nichts weiter, als die nothwendige Reaction des Herzens gegen die brutale

Herrschaft der physischen Kraft, die in der Bewältigung materieller Hindernisse triumphirt, und die nicht minder brutale Herrschaft des Verstandes, der in der complicirten Combination der Thatsachen schwelgt und in der Erreichung von lauter endlichen Zielen seine Befriedigung sucht und findet.

Und aus derselben Quelle fließt wiederum auch die große, ja oft leidenschaftliche Liebe, mit welcher sich die lyrischen Dichter Amerikas der Natur in die Arme werfen. Durch diese ganze Literatur geht ein entschiedener, manchmal fast krankhafter Zug weg von dem Menschentreiben, weg von dem wüsten Gezänk um Mein und Dein in die Einsamkeit, wo der Dichter ungestört dem Schlage seines Herzens lauschen kann. Die Dichter werden nimmer müde, die Lieblichkeit, Schönheit und Erhabenheit der Natur zu feiern. Welcher Stolz auf die landschaftlichen Reize seines Vaterlandes klingt z. B. aus William Wallace's prächtiger Ode „An den Hudsonfluß!"

— — — Walle, walle, walle,
Des Nordens Strom! Erzähle allen Inseln,
Erzähle allen fernen Continenten,
Wie herrlich ist dein Land! Sprich von den Thälern,
Wo freigeborne, friedlich-stille Menschen,
In heil'ger Ruhe ihre Heerden weiden;
Von seinen Bergen mit den Wolkenbärten,

Den altersgrauen; von den Katarakten,
Den mächt'gen, sprich, die ihre Hymnen rauschen
In Einklang mit dem Sturm der Mitternacht.
Von seiner stolzen Ströme Riesenlänge;
Von seinen Seen, die des Meeres spotten;
Von seinen Höhlen, wo verbannte Götter
Wohl finden möchten weit genug die Nacht,
Um drin zu bergen ihr entkröntes Haupt;
Von den erhab'nen Sonnenuntergängen
In den Prairien, die wie Oceane
Sich strecken, weit und weit und weiter
Die ungezählten Meilen, bis der Blick
Zurückbebt vor der Unermeßlichkeit!

Diese — wie wir bald sehen werden, der Entwickelung der Amerikanischen Lyrik keineswegs günstige — Richtung zur Natur ist bei keinem Dichter ausgeprägter, als bei Demjenigen, welchen die Amerikaner mit ganz besonderer Emphase den ihren nennen, bei

William Cullen Bryant,

und in der That ist gerade er vielleicht am meisten von allen specifisch amerikanisch, insofern wenigstens, als er seine Stoffe fast ausschließlich aus der ihn umgebenden Natur nimmt und sein ganzes Denken und Fühlen so innig mit derselben verwachsen ist, daß es ganz unmöglich ist, ihn sich in einem andern Lande, in einer andern Umgebung, unter andern Verhältnissen zu denken.

Bryant *) wurde am 3. November 1794 zu Cummington in Massachusetts geboren. Sein Vater, ein ausgezeichneter, vielseitig gebildeter Arzt hatte einen richtigen Blick für die Talente seines Sohnes, und unterstützte — unähnlich so vielen anderen Vätern, denen die poetischen Bestrebungen ihrer Kinder ein Scheuel und Gräuel sind — die dichterische Begabung des Knaben auf alle Weise. William war nach Allem, was aus seiner Jugend bekannt ist, „ein Wunderkind", glücklicherweise aber keins von denen, deren Frühreife dem Morgensonnenscheine gleicht, welcher nach einer kleinen Weile in Regenwolken erlischt. In seinem zehnten Jahre verfaßte er Uebersetzungen lateinischer Dichter, in seinem dreizehnten eine politische Satire auf Präsident Jefferson und seine Partei, die in Boston gedruckt wurde und großes Aufsehen erregte. Diese frühzeitigen Erfolge verrückten indessen den Kopf des jungen Dichters keineswegs; er absolvirte seine juristischen Studien der Ordnung gemäß, und ließ sich in dem Landstädtchen Great-Barrington als Rechtsanwalt nieder. Kurze Zeit darauf vermählte er sich auch, als könne er nicht schnell und nicht vollständig

*) The Poets and Poetry of America by R. W. Griswold. (Philadelphia 1859). p. 170.

genug in den Zustand, den der deutsche Student das Philisterium nennt, eingehen.

Indessen das wahre Talent ist wie die feurige Schrift, die Klingsohr an die Wand schreibt, und die durch allen Kalk, mit dem man sie verdecken will, immer wieder hindurchbrennt. Mehrere seiner besten Dichtungen entstanden um diese Zeit, und nachdem er zehn Jahre lang mit großem Erfolg practisirt hatte, gab er das Anwaltsgeschäft — das ihm vielleicht von vornherein nur ein Mittel zum Zweck gewesen war — definitiv auf, um sich gänzlich der Literatur zu widmen. Seit dieser Zeit ist Bryant als Gründer und Herausgeber von Zeitschriften thätig gewesen, und noch in diesem Augenblicke steht er an der Spitze eines geachteten freisinnigen Journals, der Evening Post. Europa hat der Dichter zweimal, jedesmal auf längere Zeit, besucht. Seine Vertrautheit mit den Sprachen unsers Continents beweisen vielfache Uebersetzungen spanischer und deutscher Poesien, die wir unter seinen Gedichten finden.

Wenn wir in diesem glücklichen Lebensgange die ausgeprägte Spur eines männlichen Geistes sehen, dem Unabhängigkeit und Poesie gleich nothwendig sind, der aber über der Liebe zu diesen beiden Gottheiten keinen Augenblick die Bedingungen des realen Lebens

vergißt, so entspricht diesem Charakter des Mannes genau der Charakter seiner Poesien. Das folgende kleine Gedicht, dessen poetischer Werth allerdings nicht eben bedeutend ist, theilen wir mit, weil es des Dichters Ansichten vom Leben und von der Kunst gleichsam in nuce enthält.

Ich brach den Bann der Poesie,
Der mich gefesselt hielt so früh;
Ich sprach: nicht sei die Jugendzeit
Noch fürder diesem Spiel geweiht,
Das, wenn es auch vom Himmel kam,
Mit Armut sich vermählt und Scham.

Ich brach den Bann; ich wähnte: frei
Von nun mein ganzes Leben sei.
Thor, der ich war! den jungen Trieb
Zerstört' ich wohl, die Wurzel blieb;
Und immer, immer zog's mich nur
Zu Dir, holdlächelnde Natur!

Noch wölbt sich hoch der Sternendom,
Noch prangen Wald und Wies' und Strom
Im milden Glanz des Sonnenscheins; —
Und sie und Poesie sind Ein's.
Sie riefen aus des Lebens Drang
Zurück mich zu der Lieder Klang.

„Und sie und Poesie sind Ein's!" — Da haben wir jenen tiefen unwiderstehlichen Zug zur Natur, den wir oben als die ruling passion fast aller amerika-

nischen Lyriker bezeichnen mußten; denselben Zug, dessen mystischen Sinn der Magus der Amerikaner, R. W. Emerson, in den folgenden Versen aufdeckt:

Gieb, daß ich die Wahrheit schau',
Deren Ranken und breite Blätter sich ziehn
An den Hügeln unter dem Himmel hin,
Getränkt von ewigem Thau!
Wein des Weines, Blut der Welt,
Form der Formen, Natur der Naturen,
Daß ich, berauscht,
Kann hören, was in den Wäldern rauscht,
Kann lesen in flüchtigen Wildesspuren,
Die Vögelsprache wohl verstehn,
Und was die Rose sagt so schön.

Wer sieht nicht, daß Emerson's „Ranken und breite Blätter der Wahrheit" nur ein kühnerer Ausdruck für den Bryant'schen Gedanken ist, welcher die Poesie mit der Natur identificirt?

Wirklich gleicht Bryant ein wenig jenem Alten in seinem Gedicht: The Old Man's Caunsel, jenem Altem

— — — — — mit weißem Haar,
Von mark'ger Red', vergnüglich, wenn es ging,
Ein heitrer Optimist, der täglich zog
Aus Allem, was er sah, seltsame Lehren,
Wie du in Büchern sie vergeblich suchst..

Es ist in diesem Sich-Einleben in die Natur, die

doch schließlich für sich bleibt, und den, der sich mit so heißem Herzen an sie drängte, mit sanfter aber fester Hand auf sich selbst zurückweist, etwas Rührendes, wie in einer edlen Liebe, die sich ihrer Hoffnungslosigkeit bewußt ist; etwas von jenem Spinozistischen: Was geht es Dich an, daß ich Dich liebe? Wer könnte z. B. die folgenden harmlosen Zeilen ohne Wehmuth lesen:

Der Bach.

Du kleiner Bach, der aus dem Quell
Des Hains ans Licht dich drängst so hell,
So munter von dem Hügel hüpfst,
Und wieder in das Dunkel schlüpfst,
Wie oft zog es den kind'schen Sinn
Zu deinen Murmelwassern hin!
Wenn durch das erste Waldesgrün
Des Westens laue Winde ziehn,
Die wonnesame Frühlingsluft
Erfüllt der Blumen süßer Duft —
Dann trieb mich's in das Waldrevier,
Trieb mich, du lieber Bach, zu dir!
Hier hat mich Vogelsang entzückt,
Hier hab' ich Veilchen abgepflückt,
Viel Veilchen duftig, zart und süß —
Hier war mein Kindheits-Paradies.

Und als verrauscht der Kindheit Scherz,
Als Ruhmsucht schwellt' des Knaben Herz,
Warst du's, mein Bach, dem ich vertraut
Des ersten Liedes rauhen Laut.

O goldne Zeit! ein Maientag
Vor mir das helle Leben lag!
Und des Jahrhunderts größten Mann —
Mir glüht die Wange, denk' ich dran —
Sah ich in mir — im Pantheon
Stand meine Marmorbüste schon! —

Dich wandelt nichts. Auf jenen Höhn
Im Schmuck des Laubs die Eichen stehn;
Doch kündet mancher dürre Ast
Der flücht'gen Jahre schlimme Hast,
Seitdem das Kind, halb keck, halb bang,
Zuerst in ihre Schatten drang.
Du immer froher Silberbach,
Kennst nicht der Menschen Weh und Ach,
Du spielst und singst und hüpfest fort,
Ein keckes Kind, von Ort zu Ort,
In nie getrübter Heiterkeit
Lachst du der wilden Flucht der Zeit.
— — — — — — — — — — — —
— — — — — — — — — — — —

Dich wandelt nichts! Doch Jahr um Jahr
Trübt unser Aug', bleicht unser Haar;
Ein ernster Fremdling wandr' ich hier
In meiner Kindheit Lustrevier.
Du trauter Bach! komm, sag' mir an:
Siehst du das Kind noch in dem Mann?
Ach! meine Jugendträume sind
Dahingefloh'n, wie Well' und Wind,
Erloschen wie das Morgenroth.
Ich kenn' die Welt und ihre Noth.
Doch die Natur mich nicht belog,
Doch die Natur mich nicht betrog;
Vor meinem kältern Auge stehn

Sie noch, wie ich sie einst gesehn,
Die Werke Gottes, alle Zeit
Unwandelbarer Herrlichkeit.

Und wen'ge Jahre noch vergehn,
So wirst du alt und schwach mich sehn,
Das Haupt gebeugt zur Erd' hinab,
Die unsre Wiege, unser Grab.
Dann dunkler schaut mein Aug' den Glanz
Auf deiner Silberwellen Tanz,
Dann schwächer hört mein Ohr das Lied,
Das fort auf deinen Wassern zieht;
Doch du sollst fließen froh und frei
In eitel Glanz und Melodei.

Und sterb' ich einst — für Andre dann
Fängt neu das Spiel des Lebens an,
Das Spiel, der Ernst, der Kampf, die Müh', —
Und, wie ich starb, so sterben sie.
Doch du, für immer wandellos,
Auf deiner Erde Mutterschooß,
Du träumst den ew'gen Kindertraum,
Und spielst mit Blume, Gras und Baum,
Und, singend fort in deinem Thal,
Lachst du der Menschen Noth und Qual.

Dieses Gedicht mag dem Leser einen annähernden Begriff von der Weise geben, wie Bryant die Natur als Stoff für seine poetischen Zwecke benutzt; allerdings nur einen annähernden Begriff, denn die Uebersetzung hat keineswegs alle die Feinheiten der Detailmalerei wiederzugeben verstanden. Und dennoch beruht gerade

darauf ein nicht unwesentlicher, ja, wenn man will, der Hauptreiz dieser Gedichte. Die charakteristischen Eigenthümlichkeiten der landschaftlichen Scenerie in dem Wechsel der Tages- und Jahreszeiten, der Beleuchtung, der Witterung sind mit einer an das Wunderbare streifenden Kunst herausgestellt; es möchte wenig Dichter geben, die in dieser Hinsicht mit Bryant einen Vergleich aushielten; er ist der Landschafter par excellence.

Das ist nun freilich, wie wir schon oben andeuteten, ein sehr fragliches Lob. Ohne Zweifel kann den Dichter die ihn umgebende Natur nicht gleichgültig lassen, selbst in dem Falle, daß sie verhältnißmäßig wenig Reizendes bietet, geschweige denn, wenn sie durch Großartigkeit oder Schönheit bedeutend ist; unter allen Umständen ist sie die Wiege und das Grab des Menschen, ist sie der Hintergrund, vor welchem sich das Drama des Menschentreibens abspielt, ist sie vor allen Dingen eine unerschöpfliche Fundgrube bezeichnender Bilder, deren der Seelenmaler gar nicht entrathen kann; aber ist sie an und für sich, ohne directe Beziehung auf den Menschen, ein Thema des Gesanges?

Lessing hat in seinem Laokoon diese Frage ein für allemal so endgültig entschieden, daß nicht einmal eine

Revision der Acten nöthig ist. Der Dichter hat sich dieser abstracten Naturschilderungen nicht deshalb zu enthalten, weil die Natur ohne directe Beziehung auf den Menschen überhaupt kein poetischer Gegenstand wäre, sondern einfach deshalb, weil der Dichter gar kein Mittel besitzt, durch das Nacheinander seiner Darstellung ein Nebeneinander, wie es die Natur immer ist, zur Anschauung zu bringen. Wie unendlich viel noch immer gegen diese sonnenklare Wahrheit gesündigt wird, weiß Jeder, der sich eingehender mit der modernen Literatur beschäftigt. Die Dichter, anstatt stimmend zu wirken, d. h. anstatt die Stimmung, welche diese oder jene Natur in dem Beschauer hervorruft, in dem Leser reproduciren zu wollen — ein Kunststück, das in den meisten Fällen durch die einfachsten Mittel, oft durch ein einziges Epitheton hervorgebracht wird — reihen Details an Details, geben gleichsam die chemischen Ingredienzien zur Hervorbringung eines Parfums, aber nicht das Parfum selbst, auf welches es doch einzig und allein ankommt. Denn was kann der lyrische Dichter wollen, wenn nicht den Empfindungen und Gedanken, welche die Außenwelt in seinem Innern erregt hat, einen Ausdruck verleihen? Was ist uns damit geholfen, wenn er uns die Ursache giebt, anstatt der Wirkung, noch

dazu, wenn er die Ursache nur so unvollständig wiederzugeben vermag? wenn er mit jedem folgenden Zuge seines sogenannten Gemäldes den vorhergehenden stets wieder auslöscht, zum wenigsten undeutlich macht und so immer nur ein höchst vages, verschwommenes Bild liefern kann? Was erreicht z. B. William Gilmore Simms, ebenfalls ein amerikanischer Dichter, durch ein Gemälde, wie das folgende, dem man Vollendung in seiner Art gewiß nicht absprechen kann?

Am Sumpfesrand.

Es ist ein wilder, grausig-düster Ort.
Hier singt kein Vogel in den Bäumen je.
Die jungen Blätter selbst sind welk. Umher
Schießt üppig auf ein Unkraut, das die Hand,
Die es zu lüften wagt, im Nu bedeckt
Mit Beulen. Aus dem nassen, schlamm'gen Grund
Wächst die Cypresse. In dem faulen Gras,
Verborgen halb, schläft lang dahingestreckt
Ein Kaiman — solches Hauses würd'ger Gast.
Dicht bei dem grünen Schlamm, in dem er liegt,
Erhebt ein Kranich seinen dürren Leib,
Und flieht und warnt. Ein Sommerentenpaar,
In Angst gesetzt durch seinen heisern Schrei,
Bricht aus dem Sumpf, mit wunderbarer Hast
Dem Führer folgend. Wohl belehrt durch sie,
Kriecht langsam zögernd von dem gras'gen Bett
In seine schlamm'ge grüne Wohnung, die
Es gern empfängt, das schupp'ge Scheusal. Dann,
Des Rückens Kamm nur zeigend, sucht es auf

Des Sumpfes Mitte, weiß sich dort geschützt
Und reckt den Kopf empor. Ein Schmetterling,
Der weit gereist den Tag, und seinen Weg
Nach Blumen nur berechnet, um zu ruhn,
Setzt auf des Unthiers Stirn sich. Plötzlich fährt
Es in die Tiefe so geschwind, daß er,
Der Stutzer in der Blumen buntem Kreis,
Die Flügel eintaucht, und das goldne Kleid
Mit faulem Sumpfeswasser sich benetzt.
Verwundert und erschreckt, in banger Eil'
Erstrebt das leichte Ding den Uferrand,
Und sucht die lieben Blumen — sucht umsonst.
Nichts Holdes wächst an diesem wüsten Ort,
Nichts Schönes. Bäume, wild, grotesk,
Wie Diebsgesindel — stinkendes Gesträuch,
Die Luft vergiftend — düstre Schatten rings,
Halb Wolken gleich und halb Gespenstern, an
Dem Rande lauernd — also droht und schreckt
Der Anblick. Der enttäuschte Schmetterling,
Die weichen Schwingen regend, schießt davon,
Und mahnt auch uns durch seine eil'ge Flucht,
Nach besserm Nachtquartier uns umzuschaun,
Als dieser grause Sumpfesrand gewährt.

Wie todt würde dies Bild sein, das in der Zeichnung unverbesserlich ist, wenn nicht die letzten drei Verse wären, deren Bedeutsamkeit sich der Dichter schwerlich bewußt gewesen ist, die er wahrscheinlich, um nur überhaupt einen Abschluß zu haben, hinzugefügt hat! Und dennoch sind gerade diese Verse es, die das starre Antlitz der Sphinx beleben. Eine Schaar Jäger, eine Colonistentruppe, die müde und

durstig hier in der Oede ihr Nachtlager aufschlagen wollte und die ihren Stab weiter tragen muß, weil die erbarmungslose Wildniß sie von sich stößt! ... nun erst wissen wir, daß dies Wasser vergiftet, daß diese Luft verpestet ist; nun erst regt sich in uns das Grauen vor der mitleidlosen Unnahbarkeit derselben Natur, die wir so oft als unsre gütige Mutter preisen; nun erst, da er unsere Hand auf ein klopfendes Menschenherz legte, hat uns der Dichter die Wildniß erklärt, nun erst hat er aus seiner Schilderung ein Gedicht gemacht!

Von dieser Verirrung nicht blos der amerikanischen Lyriker, mit dem Landschafter wetteifern zu wollen, ist Bryant keineswegs ganz frei geblieben, obgleich man ihm die Anerkennung nicht versagen darf, daß er fast überall bemüht ist, aus seinen Naturschilderungen ein geistiges Capital zu gewinnen. Wenn dieses Capital nicht eben groß ist, so hat das vielleicht seinen Hauptgrund in einem Umstande, der freilich auch ebenso die Folge, als der Grund dieser geistigen Eingeschränktheit sein mag. Der Dichter ist nämlich entschiedener Deist; der Glaube an den allmächtigen Schöpfer Himmels und der Erden ist das Fundament seiner ganzen Weltanschauung; daß dieses Leben nur die Vorstufe zu einer höheren, reineren Existenz sein

kann, unterliegt bei ihm ebenfalls keinem Zweifel. Nun ist dies ja für den, welcher sich den frommen Kinderglauben in dieser Welt der unerbittlichen Thatsachen bewahren kann, gewiß — oder da man von dem, was man nicht aus eigner Erfahrung kennt, nicht mit apodiktischer Gewißheit sprechen soll — möglicherweise ein gutes Ding, wie auch der Schlaf (den Sancho Pansa mit einem warmen Mantel vergleicht) ein gutes Ding ist, das uns über viel Kopfzerbrechen und Herzweh weghilft; aber ebenso wenig, wie mir Jemand meine Sorgen wegschlafen kann, kann ein Dichter in das Chaos meines Innern Licht bringen, wenn er mich ein Mal wie das andre versichert, daß Gott allgütig, und Alles, was er geschaffen hat, sehr gut sei. Denn eben da, wo er mit dieser Versicherung einsetzt, ist der Punkt, wo sein eigentliches Gebiet beginnt. Mag auch dann eine oder die andere Frage als ungelöst oder unlösbar stehen bleiben — immer besser, als wenn auf alle Fragen dieselbe Antwort folgt, die, indem sie den Anspruch erhebt, auf alle passen zu wollen, den Verdacht erweckt, auf keine zu passen. Die Lyrik verlangt den größtmöglichen Reichthum der Empfindungen und die Religion muß sich principiell gegen eine Menge von Empfindungen erklären, oder läßt sie vielmehr gar nicht aufkommen. Es ist das

die alte Feindschaft zwischen der Kunst und der Religion, die nur der wegleugnet, der nicht begreift, daß die Werke der Kunst, die von der Religion hervorgerufen und im Dienste dieser stehen sollen, entweder keine wirklichen Kunstwerke sind, oder wenn sie es sind und so weit sie es sind, sich ganz gewiß von der Religion emancipirten. Denn was der Dichter vom Leben sagt, daß es „auf sich selbst ruhe und sich selbst verbürge“, das kann und muß man auch von der Kunst behaupten.

Obgleich nun diese Strenggläubigkeit bei dem Dichter niemals auch nur den leisesten Anhauch von doctrinärer Unduldsamkeit und gehässigem Hochmuth hat (wie denn Bryant einer der wenigen Amerikaner ist, welche dem Princip der Freiheit auf allen Gebieten das Wort reden), so liegt doch in Folge derselben über seiner Gefühlswelt eine gewisse Monotonie, wie über den weiten Flächen seiner heimischen Prairien, die er so gerne beschreibt. Das muß uns Deutschen, die wir schon seit so langer Zeit die unermeßlich reiche Erbschaft der Goethe'schen Lyrik angetreten haben, besonders auffallen. Für uns hat diese Poesie, deren hauptsächliches Thema die Vergänglichkeit der irdischen Dinge ist und der Trost und die Beruhigung, die das geängstigte menschliche Herz in seinem Glauben an

einen allweisen, allgütigen Vater findet, etwas Altväterliches, das uns manchmal durch seine einfache Würde imponirt, ebenso oft aber durch seine pedantische Steifstelligkeit an eine Zeit erinnert, die vergangen ist, und die wir, Alles in Allem, zurückzuwünschen keine Veranlassung haben.

Diesem Geiste der Bryant'schen Poesie entspricht auf das genaueste die Form. Da ist keine Spur von einer sich überstürzenden Leidenschaftlichkeit, da sind keine wuchtigen Accente, mit denen das große lyrische Genie seine Worte ausstattet, daß sie wie Blitze in unser Herz schlagen. Bryant's Form würde klassisch sein, wenn die Abwesenheit von Fehlern die einzige Bedingung der Klassicität wäre.

Charakteristisch für Bryant ist seine Vorliebe für den blanc-verse, den fünffüßigen ungereimten Jambus, der in seiner monotonen Nüchternheit im Ganzen wenig für einen höheren lyrischen Schwung geeignet scheint, und den er nichtsdestoweniger gerade da anwendet, wo ein reicheres Metrum absolut gefordert ist: in der Ode. Was er in diesem Genre mit Hülfe dieses Metrums leistet, möge der Leser an dem folgenden Gedicht beurtheilen, das er in seinem achtzehnten Jahre dichtete und durch welches er seinen Ruf begründete.

Thanatopsis.

Für ihn, der voller Liebe zur Natur
Mit ihren Kindern brüderlich verkehrt,
Ist sie nicht stumm. Wenn fröhlich sein Gemüth,
Ist ihre Stimme froh, und wunderhold
Lacht sie ihn an. Und drückt ihn Sorg' und Gram,
Dann tröstet sie mit mildem Zuspruch ihn,
Und träufelt Balsam in das kranke Herz,
Daß wieder es gesundet. — Wenn du denkst
Der bittern letzten Stunde und dein Geist
In dir erschrickt; wenn dann das düstre Bild
Des Todeskampfes und des Leichentuchs,
Der dumpfen Finsterniß im engen Haus
Dich schaudern macht und Abscheu dich erfaßt —
Hinaus in's Freie eil', und lausche fromm
Den Lehren der Natur, — wenn rings umher
Aus Erd' und Wasser, aus des Aethers Raum
Die leise Stimme spricht: Nur kurze Zeit,
Und die scharfäug'ge Sonne sieht dich nicht
In ihrem Lauf, nicht in der kalten Erde,
In die sie legten deinen blassen Leib,
Noch in des Oceanes Wellenschooß
Verbleibt dein Bild. Die dich gebar und trug,
Die Erde, fordert dich zurück, und Staub
Wirst wieder du. Die schöne Menschenform
Zerfällt durchaus. Dein eigensinnig' Selbst —
Du giebst es auf, und du wirst fürder nun
Mit allen Elementen Eines sein,
Und Bruder sein dem ungefügen Fels,
Dem Erdenkloße, den der Bauersmann
Mit seiner Pflugschar theilt, auf den er tritt
Mit schwerem Fuß. Die junge Eiche treibt
Hinab die Wurzeln und durchbohrt dein Herz.

Und doch zum Platze deiner ew'gen Ruh'
Sollst du nicht gehn allein. Unmöglich ist's,
Ein prächt'ger Bett zu wünschen. Du wirst ruh'n
Mit Patriarchen und mit Königen,
Der Erde Mächt'gen — Weisen, Guten auch —
Mit Allen, deren Schönheit Ruf gestrahlt,
Mit frommen Sehern längst vergang'ner Zeit
In einem großen Grabe. Das Gebirg
Mit seiner tiefgefurchten Felsenstirn;
Die weiten Thäler, die es überschaut:
Ehrwürd'ge Wälder; Ströme, die mit Macht
Die Wasser wälzen; in der Wiesen Grün
Die Murmelbäche, und um Alles rings
Das urgewalt'ge, graue, heil'ge Meer —
Sie Alle sind ja nur der hehre Schmuck
Des großen Menschengrabs. — Der Sonnenball
Und die Planeten, der Gestirne Heer,
Sie scheinen auf der Todten Ruhestatt
Von Ewigkeit. Die jetzt das Erdenrund
Bewandeln, ihre Zahl, wie winzig klein,
Vergleichst du sie dem ungezählten Schwarm,
Der in der Erde ruht. Die Flügel nimm
Der Morgenröthe — Asiens Wüstenein
Durcheile; dringe in des Urwalds Nacht,
Wo nur den eignen Wogenschlag vernimmt
Der Oregon — die Todten sind auch hier.
Und Millionen seit dem Schöpfungstag,
Sie legten sich in diesen Oeden hin
Zum letzten Schlaf — und schlummern ungestört.
So wirst du ruh'n! Was thut's nun, ob du stirbst,
Und Niemand achtet d'rauf, und keiner schmückt
Dein Grab mit Blumen? die da athmen jetzt,
Sie theilen einst dein Schicksal. Lachen wird
Nach deinem Tod der Frohe; das Geschlecht
Der Sorge, feierlich wird's seine Last

Fortschleppen; jeder folgen seinem Stern,
Just wie zuvor — und diese insgesammt
Verlassen ihre Freude, ihr Geschäft,
Und betten sich zu dir. Und wie dahin
Die Jahre rollen, werden für und für
Der Menschen Söhne: in des Lebens Lenz
Der Jüngling, in der reifen Kraft der Mann,
Das Weib, die Jungfrau und das holde Kind,
Der Greis — zu dir versammelt von dem Schwarm,
Der folgen wird, wenn seine Stunde schlägt.
Nun lebe, daß, wenn du gefordert wirst,
Dich anzureihn der ungezählten Schaar,
Die zu dem Schattenreiche pilgert, wo
Die Zelle Jeder findet in den Hall'n
Des Todes, du nicht eingehst, wie der Sklav,
Zur Nacht gepeitscht in sein Gefängniß — Nein —
Von jenem Glauben, der nicht wankt, gestützt
Und immerdar getröstet, nah' dem Grab,
Wie Einer, der die Decken um sich hüllt,
Hinstreckend sich zum vielwillkommnen Schlaf.

Dieses Gedicht wird für Bryant's Meisterwerk gehalten — mit Unrecht, denn er hat viele Gedichte geschrieben, die mindestens ebenso schön, vielleicht schöner sind. Von längeren in der Form der Thanatopsis nenne ich The Prairies, Inscription for the entrance to a Wood, Earth; von kleineren: Lines on Revisiting the Country; Oh, fairest of the Rural Maids; to a Waterfowl. Besonders das letztere Gedicht, in welchem der Dichter einen Wasservogel auf seinem einsamen Fluge hoch oben in der

kühlen Abendluft mit den Blicken verfolgt, bis der lebendige schwarze Punkt in dem Abendroth verschwindet, ist von ganz eigenthümlichem Zauber; auch in der Form, deren ungemeine Zartheit leider eine Uebersetzung rettungslos zerstören würde.

Bryant nimmt unter den amerikanischen Dichtern eine ehrenvolle Stelle ein, wenn er auch den ersten Platz, den man ihm eine Zeit lang zusprechen wollte, nicht hat behaupten können. Das specifisch Amerikanische, das Bryant unverkennbar sowohl in der Wahl seiner Stoffe, als auch in seiner ganzen männlich-kräftigen, schlicht-frommen Sinnesweise und seiner saubern und nur manchmal etwas pedantischen Sprache hat, gehört schon halb und halb einer vergangenen Periode an, in welcher noch die Reminiscenzen der Befreiungskriege, ja, weiter zurück, der ersten Zeit der puritanischen Ansiedler lebendig waren. Die junge Generation ist von dieser Zeit durch eine tiefe Kluft getrennt. Sie schwimmt in dem großen Strome der modernen Bildung, und wenn sie, wie das bei der Jugendlichkeit der amerikanischen Literatur auch kaum anders möglich ist, ihre Abhängigkeit von den älteren, solideren Literaturen Europas, besonders der deutschen und englischen, nirgends verleugnen kann; so darf man ihr doch auf der andern Seite die Anerkennung

nicht versagen, daß sie in der Schule, in die sie sich begeben, ihren geistigen Horizont erweitert, ihre Phantasie bereichert und vor allem in einer kühneren, geistvolleren Anwendung der Mittel der Kunst unendlich gewonnen hat.

In dieser letzteren Beziehung verdanken übrigens die Amerikaner sehr viel einem ihrer Landsleute, der, neben Alfred Tennyson, vielleicht das größte Formtalent ist, das die moderne englisch-amerikanische Literatur aufzuweisen hat, und der auch in anderer Beziehung höchst beachtenswerth, ja, wenn wir nicht irren, in seinen Fehlern sowohl, als seinen Tugenden, in seiner Bizarrerie und seiner sich überstürzenden Leidenschaftlichkeit, in seinem krankhaften Streben nach Originalität, das sofort in offenbare Manirirtheit ausartet, nicht weniger, als in der großen Kühnheit seiner Conceptionen und seiner oft an's Wunderbare grenzenden virtuosen Technik einzig unter den Dichtern seiner Heimath dasteht. Dieser Dichter ist

Edgar Allan Poe.

1811—1849.

Die Biographen des Dichters vergessen nicht anzuführen, daß dieses zügelloseste Genie, welches die amerikanische Literatur aufzuweisen hat, „aus einer

der ältesten und respectabelsten Familien Baltimore's stamme." Eine solche Herkunft ist für ein gut gestimmtes englisches oder amerikanisches Gemüth unter allen Umständen ein Segen und Trost. Poe's Vater indessen war schon ein wenig weit von der stricten Linie der „Respectabilität" abgewichen. Er war als junger Student der Rechte mit einer englischen Schauspielerin, die sich mehr durch ihre Liebenswürdigkeit, als durch ihr Genie auszeichnete, davongegangen und hatte dann selbst die Bühne betreten. Aber das arme Paar hatte weder Glück noch Stern gehabt, und nach einigen Jahren eines herumschweifenden Lebens starben die jungen Leute in Richmond kurz hintereinander, drei Kinder, von denen Edgar das zweitgeborne war, in äußerstem Elend zurücklassend.

Mr. John Allan, ein reicher kinderloser Kaufmann von liberaler Gemüthsart, der mit den Eltern bekannt gewesen war, nahm den kleinen Edgar in sein Haus, adoptirte ihn, und es hieß allgemein, daß er seinen Pflegesohn auch zum Erben seines großen Vermögens machen werde. Edgar Allan Poe wuchs in diesem verhängnißvollen Glauben auf — ein stolzer launischer Knabe, der wegen seiner Schönheit und seines Geistes von Jedermann — und von dem nachsichtigen Pflegevater nicht zum mindesten — bewundert und verzogen wurde.

Als er sechs Jahre alt war, nahmen ihn seine Pflegeeltern mit nach England, wo er eine Privatschule besuchte. Im Jahre 1822 nach Amerika zurückgekehrt, bezog er, nachdem er noch einige Monate auf einer Academie in Richmond zugebracht hatte, die Universität von Charlottesville. Die dortige academische Jugend erfreute sich keineswegs des besten moralischen Rufes und man sagt, daß Edgar Poe in einem Kreise, der sich durch seine Wildheit und Sittenlosigkeit auszeichnete, der wildeste und sittenloseste gewesen sei, daß er aber nichtsdestoweniger vermöge seiner außerordentlichen Geistesgaben in allen Zweigen des Wissens mit den fleißigsten Studenten Schritt gehalten habe, und daß er auch ohne Zweifel die höchsten academischen Ehren glänzend errungen haben würde, wenn sein Spielen, Trinken und seine übrigen Laster nicht seine Relegation von der Universität vor der Zeit herbeigeführt hätten.

Noch lange nach seinem Abgange waren seine tollen Streiche, in denen er einen ungewöhnlichen Grad von Körperkraft, Gewandheit und Kühnheit entwickelt hatte, in Jedermanns Munde. An einem heißen Junitage war er von Richmond nach Warwick geschwommen, eine Strecke von 7½ Meilen (engl.) gegen eine Fluth, die ungefähr 2—3 Meilen in der Stunde lief.

Mr. Allan weigerte sich, die Schulden seines Pflegesohnes, gegen den er bis dahin so freigebig — vielleicht zu freigebig! — gewesen war, zu bezahlen. Edgar schrieb seinem Wohlthäter einen impertinenten Brief und verließ den bisherigen Schauplatz seiner Thaten, um in Griechenland, das sich damals in vollem Aufstande befand, gegen die Türken zu kämpfen. Er erreichte nie sein Ziel, und über seinen Schicksalen in Europa liegt für die Zeit eines Jahres ein dichter Schleier. Zuletzt tauchte er in Petersburg auf, wo der amerikanische Gesandte sein Ansehen geltend machen mußte, um den Abenteurer aus den Händen der Polizei zu befreien. Derselbe menschenfreundliche Mann gab auch die Mittel her, welche Poe die Rückkehr in sein Vaterland ermöglichten.

Das Wiedersehn zwischen dem verlornen Sohn und seinem Pflegevater wird wohl nicht das freudigste gewesen sein, indessen erklärte Mr. Allan, ihn nach wie vor in jeder Weise unterstützen zu wollen, verschaffte ihm auch sofort auf seinen speciellen Wunsch einen Platz in der Militairakademie zu West-Point.

Unglücklicherweise starb gerade zu dieser Zeit Mrs. Allan, an welcher Poe mit großer Liebe hing und die wiederum stets die Fürsprecherin des jungen liebenswürdigen Wüstlings bei dem gutmüthigen Mr. Allan,

dessen Gutmüthigkeit von jenem so frevelhaft gemißbraucht wurde, gewesen zu sein scheint.

Mr. Allan heirathete bald darauf eine Miß Peterson, und Edgars Stellung in der Familie seines Pflegevaters wurde dadurch sehr wesentlich verändert. Dennoch würde er sich auch noch jetzt haben halten können, obgleich er schon nach zehn Monaten von der Kriegsschule relegirt wurde, wenn er nicht, in das Haus Mr. Allans zurückgekehrt, dessen Verbindung mit der um vieles jüngeren Dame lächerlich gemacht, ja, wie es heißt, in Mr. Allan nicht blos den Vater, sondern den Gatten beleidigt hätte. Auch über dieser Episode in Poe's Leben liegt ein Schleier, der auch wol besser nicht gelüftet wird. Auf alle Fälle trennten sich die beiden Männer im Zorn; Mr. Allan sagte sich vollständig von seinem Pflegesohne los, und hinterließ, als er im Jahre 1834 starb, seinen drei Kindern aus der zweiten Ehe Alles, und dem jungen, verwöhnten Manne, der sich seit vielen Jahren, seit seiner frühesten Kindheit als den Erben eines großen Vermögens betrachtet und stets als solcher gelebt hatte, — Nichts.

Kurze Zeit, nachdem Poe West-Point verlassen, ließ er zu Baltimore eine kleine Sammlung Gedichte drucken, die nicht ungünstig aufgenommen wurde.

Indessen erwiesen sich die großen Hoffnungen, die er an dieses literarische Debüt knüpfte, gar bald als illusorisch und er ließ sich als gemeiner Soldat anwerben. Offiziere, mit denen er auf der Kriegsschule verkehrt hatte, bemühten sich eifrig für ihn. Ein günstiger Erfolg dieser Bemühungen stand in Aussicht, als seine Freunde eines Morgens erfuhren, daß ihr Schützling in der Nacht desertirt sei.

Nicht lange darauf hatte der Verleger eines belletristischen Journals in Baltimore zwei Preise ausgeschrieben, einen für die beste Novelle, den andern für das beste Gedicht. Unter den concurrirenden Arbeiten zeichnete sich die eine durch eine äußerst saubere und schöne Handschrift aus. Das Comite, welches sich seine Aufgabe nicht allzu sehr zu Herzen genommen zu haben scheint, beschloß, „dem ersten Genie, das leserlich geschrieben hätte,“ den Preis zu ertheilen. Man fand, daß ein gewisser Edgar Allan Poe „das leserlich schreibende Genie“ sei. Man citirte den unbekannten Autor. Er kam, und — da der Preis noch nicht ausgezahlt war — in dem Anzuge, welchen ihm seine damaligen Verhältnisse gestatteten. Abgemagert und geisterhaft blaß, verkündete seine ganze Erscheinung Krankheit nnd äußerste Armuth. Ein abgeschabter, bis oben zugeknöpfter Frack konnte die Ab-

wesenheit eines Hemdes nicht verbergen, und die Löcher in den Stiefeln offenbarten den Mangel an Strümpfen. Aber die großen braunen Augen des jungen Mannes leuchteten von Geist und Leben, und seine Stimme, seine Conversation, seine Manieren, gewannen ihm sofort die Herzen der Comitemitglieder, besonders Mr. Kennedy's, eines bedeutenden Advokaten und literarischen Dilettanten. Dieser brachte ihn zu einem Kleiderhändler, schickte ihn in ein Bad, und Edgar Poe konnte sich wieder in der Gesellschaft, zu welcher er durch seine Geburt, seine Erziehung und seinen Geist gehörte, sehen lassen.

Von diesem Augenblicke an bis zu seinem Tode ist sein Leben einer Gasflamme vergleichbar, die bald in blendender Helligkeit aufleuchtet, dann wieder auszugehen droht, wieder aufleuchtet und endlich, gerade wo man es am wenigsten erwartete, ganz plötzlich verlischt. Er war bald an diesem, bald an jenem Blatte als Redacteur oder Mitarbeiter beschäftigt; aber stets waren die Besitzer der Blätter nach kurzer Zeit genöthigt, das Verhältniß mit ihm abzubrechen, da ihm seine Unbändigkeit, vor allem seine verhängnißvolle Leidenschaft für geistige Getränke ein continuirliches Arbeiten unmöglich machten. Man schätzte seine Arbeiten, man begeisterte sich an seinen Gedichten,

man lebte seine Novellen, man ergötzte oder ärgerte sich an seinen überaus geistvollen, wenn auch oft alle Schranken des Maßes und der Billigkeit überspringenden kritischen Aufsätzen, man besuchte seine Vorlesungen über Gegenstände aus allen möglichen Gebieten — und bei alle dem lebte er von der Hand in den Mund, oft des Allernothwendigsten entbehrend, bald hier, bald dort sich aufhaltend, vor seinen Gläubigern sich verbergend, und die Geduld und Freigebigkeit seiner Freunde auf die härtesten Proben stellend. Eine überaus rührende Gestalt in diesem düsteren Bilde ist die Mutter seiner jungen Frau, eine Mrs. Clamm, um so rührender, als die unendliche Liebe, mit welcher sie alle Launen, alle Schroffheiten des Schwiegersohnes und alles Elend, das er über sie und ihre Tochter brachte, ertrug, vollkommen uneigennützig war und selbst dann noch fortdauerte, als ein früher Tod der Tochter das Band, welches sie an Allan Poe fesselte, zerriß. Manches Jahr hindurch, Winter auf Winter, konnte man sie in den Straßen von Newyork, dünn und unzureichend gekleidet, von Verlagshandlung zu Verlagshandlung gehen sehen, ein Gedicht, eine Kritik von ihrem Edgar anbietend — manchmal nur mit gebrochener Stimme erzählend, „daß er krank sei", und niemals bei allen ihren Thränen und ihren kläg-

lichen Berichten eine Silbe äußernd, die wie eine Klage über ihn, wie ein Zweifel an ihm und seinem Genius ausgesehen hätte.

Diese rührende, uneigennützige Liebe umgiebt in unsern Augen das Haupt der edlen unglücklichen Frau mit einem Glorienschein, aber sie spricht auch nicht weniger für den, welcher bei all seinen schlimmen Fehlern eine so große und heroische Liebe einzuflößen im Stande war. Und in der That muß, wenn wir dem Berichte einer sehr geistvollen, allerdings für Poe enthusiasmirten Schriftstellerin, Mrs. Osgood, trauen können, die dämonische Natur des Dichters für die Meisten und besonders für Frauen etwas überaus Fesselndes und unter Umständen hinreißend Liebenswürdiges gehabt haben.

„Meine erste Begegnung mit dem Dichter", schreibt Mrs. Osgood, „geschah in Astor House. Ich werde nie den Morgen vergessen, als Mr. Willis ihn mir vorstellte. Mit seinem stolzen und schönen, königlich erhobenen Haupt, den dunkeln von dem elektrischen Feuer des Gedankens blitzenden Augen, der unnachahmlichen Mischung von Sanftmuth und Vornehmheit in Ausdruck und Manieren, begrüßte er mich ruhig, ernst, beinahe kalt, aber mit so unverkennbarem Interesse, daß ich mich tief ergriffen fühlte. Von

diesem Augenblick bis zu seinem Tode waren wir Freunde — —

„In der Unterhaltung und in Briefen offenbarte sich, noch mehr als in seinen poetischen Productionen, Poe's Genius in seiner wunderbaren Schönheit. Seine Briefe waren unnachahmlich reizend, und stundenlang habe ich ihm zugehört, entzückt von den Klängen einer so reinen und so zu sagen himmlischen Beredsamkeit, wie ich sie niemals sonst vernommen habe. Seine Stimme war ganz außerordentlich weich und schmiegsam, und seine großen ausdrucksvollen Augen blickten Ruhe oder Aufregung in die Herzen seiner Hörer, während sein eigenes Antlitz glühte oder geisterhaft bleich war, je nachdem seine Phantasie ihm das Blut durch die Adern jagte oder es zum Herzen zurücktrieb. Seine Einbildungskraft schaute jene Gesichte, die dem Auge des gewöhnlichen Sterblichen ewig verborgen bleiben. Von einem scharf definirten und mit der äußersten Einfachheit hingestellten Satze ausgehend, ließ er plötzlich die Formen der hergebrachten Logik fallen, und nun stiegen Bilder über Bilder, bald von grausiger Erhabenheit, bald von entzückender Schönheit wie Spiegelungen aus dem unergründlichen Meere seines dämonischen Geistes auf, bis der entzückte Hörer diese Schöpfungen der Phantasie vor sich zu sehen, in

ihnen leibhaftig einherzuwandeln glaubte, — und der Magier dann mit einem Worte des Spottes, des schneidendsten Hohnes den Zauber löste und die entzauberten Hörer in die Dornen der Alltäglichkeit zurückschleuderte.

„Von Gestalt war er unter Mittelgröße, schlank aber fest gebaut, und in seinen bessern Augenblicken hatte er in einem hohen Grade jenen Ausdruck von „gentlemanliness“ welchen Leute aus niederen Ständen so selten sich zu eigen machen.

„Er war stets ein Träumer, der in phantastischen Reichen, im Himmel oder in der Hölle, unter Geschöpfen und in Situationen weilte, die sein eigenes Gehirn geschaffen. Er ging auf der Straße, in Wahnsinn oder Melancholie, während seine Lippen unverständliche Flüche murmelten, oder seine Augen in leidenschaftlichen Gebeten zum Himmel erhoben waren — in Gebeten, nicht für sich, denn er fühlte, oder behauptete zu fühlen, daß er doch verdammt sei — sondern für das Wohl derer, welche für den Augenblick die Gegenstände seiner Anbetung waren; oder er trotzte, während sein Auge sich in das Innere seines von Qualen zerrissenen Herzens kehrte, den wildesten Stürmen, lief ganze Nächte mit von Regen durchnäßten Kleidern draußen herum, die Arme zum Himmel

streckend und mit den Dämonen seines Innern dämonische Gespräche führend." — —

Bald nach dem Tode seiner angebeteten Frau Virginia, deren Andenken er in dem wunderbar schönen Gedichte „Annabel Lee" so rührend gefeiert hat, wurde sein Name häufig mit dem Namen einer der glänzendsten Damen von Neu-England in Verbindung gebracht. Er hatte sie auf seinem Wege von Boston gesehen, als er jene Stadt, um in dem dortigen Lyceum eine Vorlesung zu halten, besucht hatte.

Die Heirath kam nicht zu Stande, und der Bruch des Verhältnisses wirft ein grelles Licht auf seinen Charakter. Er sagte zu einer Freundin, die ihm zu seiner Verbindung mit einer so gefeierten und glänzenden Erscheinung gratulirte: „Sie irren sich, Madame, ich werde sie nicht heirathen." Aber, Mr. Poe, ich höre, Sie sind schon zweimal aufgeboten. — „Möglich; aber ich wiederhole Ihnen, ich werde die Dame nicht heirathen." An demselben Tage verließ er die Stadt, und am nächsten taumelte er betrunken durch die Straßen des Orts, wo die Dame wohnte, und am Abend — dem Abend vor dem Tage, an welchem die Hochzeit stattfinden sollte, — verübte er in seiner Trunkenheit vor ihrem Hause solchen Unfug, daß die Polizei aufgerufen werden mußte. Es war

kein Wahnsinn, der ihn zu diesem Schritte trieb; er verließ Newyork mit dem Entschluß, die Verbindung abzubrechen, und — erreichte natürlich seinen Zweck.

Kurze Zeit nachher hatte er sich in Virginia mit einer Jugendfreundin verlobt und war einer Mäßigkeitsgesellschaft beigetreten. Am 4. October 1849 reiste er von dieser Stadt nach Newyork, um einer literarischen Verbindlichkeit nachzukommen und die Vorbereitungen zu seiner Hochzeit zu treffen. In Baltimore angelangt, übergab er seinen Koffer einem Träger, mit dem Auftrage, denselben an den Zug zu bringen, der in einer oder zwei Stunden nach Philadelphia abging. Er selbst begab sich in ein Weinhaus, um eine Erfrischung zu sich zu nehmen. Hier traf er ein paar Bekannte, die ihn aufforderten, mit ihnen zu trinken; Poe konnte der Versuchung nicht widerstehen, all' seine Vorsätze, seine Pläne waren bald vergessen, und wenige Stunden später befand er sich in einem Zustande, welcher sonst nur durch einen langanhaltenden Rausch hervorgebracht zu werden pflegt. Nach einer Nacht wahnsinniger Wüstheit wurde er in ein Hospital transportirt, wo er zwei Tage darauf, in dem Alter von achtunddreißig Jahren, im Delirium starb.

Kann es zwei verschiedenere Bilder geben, als den correcten Lebensgang Bryant's und diese wilde, wahnsinnige Jagd? Dort Alles wie gebadet in dem Lichte einer klaren Vernunft; hier eine Beleuchtung, wie die blutrothe Mitternachtssonne, die auf den Bergen des Nordlands liegt, und deren unheimlicher Schein nicht Tag und nicht Nacht ist; dort ein Talent, das sich in normalster Weise, wie ein kräftiger Baum, entwickelt, um Menschenalter hindurch nicht allzu reichliche, auch nicht auffallend süße, aber gesunde, schmackhafte Früchte zu bringen; hier eine geniale Kraft, die wie eine Palme machtvoll in die Höhe schießt und in den Himmel wachsen zu wollen scheint, um plötzlich, wie von Götterhänden zerschmettert, zusammen zu brechen.

Und so verschieden, wie ihre Lebensläufe, sind auch die Leistungen der beiden Dichter. Bryant ist überall klar und durchsichtig in seinen Gedanken und in seiner Form, aber er reißt sehr selten zur Begeisterung hin; Poe ist nicht selten verwirrend in dem Irrlichtertanz seiner dämonischen Phantasien, aber er regt fast immer unsere Seele in ihren Tiefen auf. Bryant sieht die Erde und Sonne, Mond und Sterne und wird nicht müde, all' die Pracht und Herrlichkeit zu schildern; Poe wendet sich von der Außenwelt ab, um in das

Labyrinth seiner Seele zu starren und über den dunkeln Geheimnissen des Menschenlebens zu brüten. Bryant hält sich stets auf der großen Wasserstraße der hergebrachten Gedanken und Empfindungen; Poe ist ein Schiffer auf dem Ocean der Seele, der in Gegenden gedrungen ist, in die sich vor ihm vielleicht nie ein Mensch verirrte, nach ihm vielleicht nie ein Mensch wieder verirren wird. Bryant spricht die Sprache, die wir Alle sprechen; Poe hat Töne, die wie aus einer andern — nicht immer besseren — Welt zu uns herüberschallen; bei Bryant hat man fast beständig das Gefühl: das könntest du auch machen, wenn du dir rechte Mühe gäbest; bei Poe die Ueberzeugung, daß man beim besten Willen nicht eine Zeile in seinen Gedichten würde haben schreiben können.

Was den Umfang ihres geistigen Horizontes betrifft, so ist Bryant ohne Zweifel der reichere; Poe ist einseitig, wie alle Unglücklichen, auch ist die Quantität seiner lyrischen Leistungen verhältnißmäßig sehr gering; aber unter diesen Leistungen finden sich wirklich unbedeutende gar nicht; die meisten sind weit über dem Niveau der landläufigen Mittelmäßigkeit, und einige sind von höchstem Werth, sobald man erst einmal einem bis in seine tiefsten Tiefen zerwühlten

Geiste, so gut wie der schönen Seele, das Recht zuspricht, „zu sagen, was er leidet."

Dem Plane dieses Aufsatzes gemäß können wir wie hier Poe's novellistische Arbeiten, in denen die sauberste Detaillirung und die gefeilteste Sprache mit einer krankhaften Lust am Phantastisch-Gräßlichen einen sonderbaren Bund eingehen, und ebenso seine kritischen und ästhetischen Aufsätze, die neben manchem sehr Beachtenswerthen auch viel Unreifes, Schiefes und absolut Falsches enthalten, nur eben erwähnen. Auch sind es diese Producte nicht, die ihn berühmt gemacht haben und die seinen Namen der Vergessenheit vorenthalten. Poe's Ruhm sind seine Gedichte und von diesen ist wiederum keins berühmter, als The Raven.

The Raven hat lange Zeit unter Denen, die etwas von der Sache verstanden, für unübersetzbar gegolten, bis neuerdings Adolf Strodtmann*) das scheinbar Unmögliche möglich gemacht und The Raven in einen „Raben" umgedichtet hat, dessen Gefieder freilich nicht ganz so glänzend, wie das des amerikanischen Originals, aber immerhin noch ein glänzender

*) Lieder- und Balladenbuch amerikanischer und englischer Dichter der Gegenwart. Von A. Strodtmann. Hamburg. Hoffmann und Campe. 1862.

Beweis dafür ist, was die deutsche Uebersetzungskunst in der Ueberwindung scheinbar unbesiegbarer Schwierigkeiten vermag. Nicht ebenso sind wir mit Herrn Strodtmann einverstanden, wenn er die „rückerschaffende Analyse", welche der Dichter selbst von seinem Werke gab, „den vielleicht interessantesten Aufschluß" nennt, „den uns je ein Schriftsteller über das Geheimniß eines bewußten dichterischen Schaffens gewährt hat." In unsern Augen ist diese Analyse nichts, oder nicht viel mehr, als die ganz müßige Spielerei eines Scharfsinns, der mit seiner Schärfe coquettirt und uns gern glauben machen möchte, daß er selbst schaffen könne, was er nicht einmal nachzuschaffen im Stande ist. Denn daß die Genesis eines Gedichtes damit anfängt, daß der Dichter sich zuvor die Länge sorgsam ausmißt, daß er als Grundton die Wehmuth wählt, nicht weil diese Stimmung in seiner Seele herrscht, sondern, weil er durch den Ausdruck derselben am leichtesten die Gemüther der Leser zu beherrschen hofft, daß er dann nach einer „künstlerischen Pikanterie" sucht, diese im Refrain und zwar im Refrain eines einzelnen Wortes findet, dann über den Charakter des Wortes grübelt, und diese Erwägungen ihn unvermeidlich auf das lange O als den klangvollsten Vocal, in Verbindung mit R als demjenigen Consonanten, der sich am

gedehntesten aussprechen läßt, und somit auf das Wort Nevermore (nimmermehr) führen — daß, sagen wir, ein gutes Gedicht auf diese mechanische Weise zu Stande kommen könne — credat Judaeus Apella! Nach unserer Meinung hat Poe mit seiner Analyse (wenn er, was ich fast bezweifeln möchte, anders an dieselbe geglaubt hat) nur bewiesen, daß Plato ganz recht hatte, wenn er behauptete, daß die Dichter und Künstler von einem Dämon besessen wären, der sie zwinge, so zu reden und zu thun, ohne daß ihnen ein klares Bewußtsein von dem, was sie thäten, innewohne.

Die Wehmuth, oder vielmehr eine tiefe unheilbare Melancholie, die nicht selten in Verzweiflung ausartet, ist nicht blos der Grundton des „Raben", sondern aller Gedichte Poe's. Es sind Variationen über ein und dasselbe Thema: das unendliche Leid einer Seele, die aus den höchsten Höhen der Begeisterung für das Wahre und Schöne von erdgebornen Leidenschaften in den Schmutz der Gemeinheit geschleift wird. Dies Thema liegt nicht überall offen zu Tage; es verbirgt sich hinter den Schmerz um eine verlorne Geliebte, um die zertrümmerte Herrlichkeit des Coliseums; aber das feinere Ohr hörte es überall durch. Poe's Gedichte sind wie Musikstücke, die der Violinen-Virtuos

auf einer Saite ausführt; selbst seine außerordentliche Vers- und Sprachgewandtheit hat etwas Virtuosenhaftes. Es schwelgt in anomotopoietischen Klängen, schwierigen Rythmen und Reimen; verliert sich dabei allerdings hier und da in Effecthascherei, aber bringt viel öfter die mächtigsten Wirkungen hervor. Seine Behandlung des Refrains ist durchaus original und unsre jungen Lyriker könnten in dieser Hinsicht viel von dem Amerikaner lernen, wenn sie mit der Technik zugleich auch die Anwendung lernen könnten, die freilich immer ein Geheimniß des Genies ist.

Hier sind ein paar Gedichte, aus denen der Leser, wenn er die Strodtmann'schen Uebersetzungen des „Raben“, der „Annabel Lee“ und der „Glocken“ dazu nimmt, sich ein ungefähres Bild von dem Dichter Poe verschaffen kann.

Meiner Anna.

Dank Himmel! Die Krisis
Jetzt hinter mir liegt!
Die schleichende Krankheit
Ist glücklich besiegt,
Und das Fieber des Lebens
Ist endlich besiegt.

Schwach wohl, ich weiß,
Wie schwach ich zur Stund'!

Kein leisestes Regen
    Das Leben macht kund;
Doch was thut es? Ich fühl':
    Ich bin wieder gesund.

Und ich lieg' nun im Bette
    Ohn jegliche Noth,
Und wer mich so siehet,
    Er hält mich für todt,
Und schaudert wohl, sieht er mich,
    Wähnet mich todt.

Das Aechzen und Stöhnen,
    Das Seufzen und Klagen —
Ist endlich vorbei!
    Mit dem furchtbaren Schlagen
Des Herzens, dem furchtbaren
    Furchtbaren Schlagen.

Die Schmerzen, der Taumel,
    Das Flimmern und Schwirrn —
Vorbei! — sammt dem Fieber,
    Das tobte im Hirn —
Mit dem Fieber des Lebens,
    Das brannte im Hirn.

Und ach! aller Qualen
    Die schlimmste zumal —
Sie schwand: jenes Durstes
    Entsetzliche Qual
Nach dem Strom, der von brennender
    Leidenschaft schwillt —
Denn ich trank von dem Wasser,
    Das allen Durst stillt.

Und o! glaub' ihm nimmer
    Dem tollen Gered',
Daß mein Zimmer sei düster,
    Und schmal sei mein Bett,
Denn keiner noch schlief,
    Als in solch' einem Bett!
Wollt ihr Schlaf, müßt ihr schlafen
    In g'rad' solchem Bett.

Die Qual meines Geistes
    Wich herzlichstem Kosen,
Und nimmer verlangt er,
    Vermißt er die Rosen —
Die alten Begierden
    Nach Myrthen und Rosen.

Denn nun, da so stille ich
    Ruhe ein Weilchen,
Umschwebt mich der wonnige
    Duft süßer Veilchen;
Ein Rosmarinathem
    Verschwistert mit Veilchen,
Mit Raute und reizenden
    Schämigen Veilchen.

Und so bin ich stille,
    Gesättigt mit Manna —
Dem Traum von der Treu
    Und der Schönheit von Anna —
Ertrunken im Bad
    Weicher Locken von Anna.

Sie küßte mich zärtlich
    In seliger Lust;

Zum Schlaf ich mich lehnte
An lieblichste Brust —
Zu schlafen so tief
An treuester Brust.

Als das Licht war erloschen,
Wie ruht' ich so warm!
Und sie betete: Engel,
O, schützt ihn vor Harm!
O, du Kön'gin der Engel,
O, schirm ihn vor Harm!

Und ich ruhe im Bette nun
Ohn' alle Noth —
(Liebt sie mich doch!)
Daß ihr wähnet mich todt,
Daß ihr schaudert, erblickt ihr mich,
Wähnet mich todt.

Doch mein Herz ist gesättigt
Mit himmlischem Manna,
Und hell wie ein Stern,
Denn es glänzet von Anna —
Es glüht von dem Licht
Meiner Liebe zu Anna —
Und es glänzt von dem Licht
Aus dem Aug' meiner Anna.

Einer im Paradies.

Ach, Alles warst du mir mein Lieb,
Mein Lieb, so hold und rein,

Ein Eiland in dem Meer, mein Lieb,
Ein Bronnen und ein Schrein,
Umkränzt mit Blumen ohne Zahl —
Und alle Blumen mein!

O schöner, wonn'ger Traum!
O gold'ne Hoffnung, nur zu bald
Zerflossest du wie Schaum.
Die Stimme aus der Zukunft schallt:
Auf! auf! — Doch an dem Saum
Des „Einst" irrt mein verstörter Geist —
Ich leb' und weiß es kaum.

Denn ach und ach! für mich
Ist nun das Leben leer!
Nicht mehr — nicht mehr — nicht mehr —
(So hör' ich rauschen feierlich
Am Strand das ew'ge Meer)
Begrünt auf's neu die Eiche sich,
Fliegt stolz der Aar einher.

Ich weiß es. Wieder lenzen
Kann es mir dorten nur,
Wo deine Augen glänzen,
Wo leuchtet deine Spur
In sel'ger Geister Tänzen,
Auf grüner Himmelsflur!

Wenn der Leser findet, daß diese Gedichte dem reichen Lobe, welches wir Poe's Leistungen gezollt

haben, nicht entsprechen, so müssen wir ihn an das Original verweisen, wo freilich das Alles ganz anders lautet. Auch die beste Uebersetzung (und wir sind weit entfernt, die unsren dieser Kategorie beizuzählen!) verwischt den zarten Farbenduft von den Flügeln des erotischen Schmetterlings und macht das flatternde Seelchen erstarren.

Wiederum, sollte Dieser oder Jener meinen, daß das Mitgetheilte keineswegs interessant genug sei, um das Verlangen zu erwecken, weiter in die unbekannte Region der amerikanischen Lyrik vorzudringen, so läßt sich auch dagegen nicht viel, oder besser, kaum etwas sagen. Originelle Dichter hat Amerika sehr wenig aufzuweisen. Bryant liest sich vielfach wie die Dichter des Hainbundes ohne Bardengebrüll, und selbst der geniale Poe hat eine nicht wegzuleugnende Aehnlichkeit mit unsern Romantikern. Unsre Literatur ist so reich, daß sie vorläufig darauf wird verzichten müssen, von außen her neue belebende Anregungen zu erhalten. Die amerikanische Literatur besonders ist uns vielfach tributär, manches Gedicht, das wunder wie originell zu sein glaubt, ist nicht viel mehr als eine Uebersetzung aus dem Deutschen. Doch dürfte darin kein Grund liegen, uns nun im Gefühl unsrer Ueberlegenheit um die amerikanische Literatur nicht

weiter zu kümmern. Welcher gute Lehrer interessirte sich nicht für die Werke seines Schülers? und ist es nicht schon manchmal vorgekommen, daß der Lehrer vom Schüler gelernt hat?

Ende des ersten Bandes.

Vermischte Schriften.

Zweiter Band.

Digitized by Google

Vermischte Schriften

von

Friedrich Spielhagen.

„Du kommst nicht in's Ideen-Land!“
So bin ich doch am Ufer bekannt.
Wer die Inseln nicht zu erobern glaubt,
Dem ist Ankerwerfen doch wohl erlaubt.
Goethe.

Zweiter Band.

Das Recht der Uebersetzung dieses Werkes in fremde Sprachen hat sich der Verfasser vorbehalten.

Berlin, 1868.
Verlag von Otto Janke.

Inhalt.

	Seite
Vorwort	I—V
Homer	1
William Makepeace Thackeray	47
Fritz Reuter	113
Affaire Clémenceau	169
Göthe's Frauengestalten von Kaulbach	
Zueignung	239
Heideröslein	241
Lili	245
Der getreue Eckart	250
Alexis und Dora	253
Gretchen	257
Clärchen	263
Adelhaid	267
Leonore	271
Iphigenie	274
Eugenie	278
Helena	281
Lotte	284
Mignon	288
Dorothea	293
Ottilie	301
Friederike	305
Göthe in Frankfurt	309
Göthe in Weimar	313

Digitized by Google

Vorwort.

Als ich vor nun bereits vier Jahren den ersten Band meiner „Vermischten Schriften" veröffentlichte, bezeichnete ich in dem Vorwort denselben als den Anfang einer längeren Serie ähnlicher ästhetisch-kritischer Versuche. Größere Arbeiten auf einem anderen Felde haben indessen Zeit und Kraft so gänzlich in Anspruch genommen, daß ich erst jetzt jenem Bande einen zweiten folgen lassen kann.

Zwar der Kritik gegenüber brauche ich mich deshalb nicht zu entschuldigen. Sie hat, so weit mir bekannt geworden ist, dem Buche kein einziges Wort, weder des Lobes, noch des Tadels, mit auf den Weg gegeben; den Lesern desselben aber — nach der Versicherung meines Herrn Verlegers hat es wirklich Leser, oder, um mich ganz vorsichtig auszudrücken, Käufer gefunden

— glaubte ich, den Grund dieser Verzögerung mittheilen zu müssen.

Was nun den Inhalt dieses zweiten Bandes betrifft, so besteht derselbe zumeist aus Vorträgen, die ich bei verschiedenen Gelegenheiten gehalten. Auch der „Affaire Clémenceau“ überschriebene Aufsatz ist zuerst in einer Privatgesellschaft von Literaturfreunden vorgelesen worden. Ich habe — mit ganz unbedeutenden stylistischen Abänderungen — den ursprünglichen Text gegeben, und so von den zwei Uebeln: das Skizzenhafte der Behandlung, welches bei einem einstündigen Vortrage wohl kaum zu vermeiden ist, in den Druck hinüberzunehmen, oder über der weiteren und breiteren Ausführung die Frische der Form einzubüßen, hoffentlich das kleinere gewählt. — Sollte einer oder der andere meiner Leser die Bemerkung machen, daß die kritische Würdigung der Productionen „Mitlebender und Mitstrebender“, welche ich ihm in dem Vorwort des ersten Bandes in Aussicht stellte, auch dies Mal spärlich genug ausgefallen ist, so möge er nicht glauben: ich habe vielleicht über dieses Kapitel nichts zu sagen. Ich kann ihm die Versicherung geben, daß ich darüber sehr viel zu sagen hätte, wenn auch unter diesem Vielen Vieles ist, was auszusprechen eine gewisse Ueberwindung kostet, zu der man sich, wenn man selbst productiv thätig ist und

keinen offiziellen Platz auf der kritischen Zeugenbank hat (von der bekanntlich immer die ganze Wahrheit und nichts als die Wahrheit gesagt wird) nur ungern versteht. Aber gern oder ungern werde ich mein Versprechen erfüllen. Der Leser meiner Vermischten Schriften wolle nur noch ein wenig Geduld haben.

Die Beschreibung der bekannten Kaulbach'schen Frauengestalten Göthe's, die den Schluß dieses Bandes bildet, ist eine Zusammenstellung von Texten, welche ich vor einigen Jahren auf Wunsch des Verlegers der Gallerie, des Herrn Fr. Bruckmann in München, zu den einzelnen Kunstblättern geschrieben habe. Eine eigentliche kritisch ästhetische Würdigung des Werkes war, der Natur der Sache nach, dabei ausgeschlossen. Es wurde nichts weiter beabsichtigt als eine möglichst klare und bündige Darlegung der Intentionen des Künstlers, mit Hinzufügung einzelner literarischer oder biographischer Notizen, wie sie etwa dem weniger im Göthe Bewanderten wünschenswerth oder nützlich erschienen. Um den Charakter einer Beschreibung oder Erläuterung möglichst zu bewahren, habe ich diesmal auch die wenigen kritischen Bemerkungen, die denn doch eingeflossen waren, so viel als thunlich, entfernt. Ist es mir gelungen, in's rechte Licht zu stellen, was der Künstler gewollt hat, so mögen Andre untersuchen, ob, was er

gewollt, immer das Richtige war, oder ob er für das richtig Gewollte stets den rechten künstlerischen Ausdruck gefunden hat.

Kaulbach's Göthe-Gallerie ist bekannt, wie kaum ein zweites Werk der Art. Man findet sie in Form von kostbaren Photographie- und Stahlstich-Albums, auf den Büchertischen der Salons; man sieht sie, wenigstens in einzelnen Blättern, an den Schaufenstern der Kunstläden, oder, unter Glas und Rahmen, als Schmuck der Wände in zahllosen Zimmern. So wird man es mir denn auch nicht verdenken, wenn der Text hier ohne die Bilder auftritt, und, indem ich den Einzelnen für das Einzelne zu interessiren hoffe, dem Ganzen eine Theilnahme zuzuwenden suche, welche es als solches vielleicht nicht beanspruchen kann.

Außerdem aber war noch ein andrer Grund, der mich wünschen ließ, diese Besprechungen in meinen Vermischten Schriften aufzunehmen. Ich räume dem Herrn Verleger der Göthe-Gallerie herzlich gern ein, daß er viel tiefer als ich in den Geist dieses seines Verlagsartikels eingedrungen ist. Wenn er aber trotzdem den Text dazu aus irgend einem Grunde von einem Andern schreiben ließ, so konnte dieser Andre gewiß verlangen, daß sein Text wenigstens unverändert gegeben wurde. Leider ist dies nicht in allen Fällen ge-

schehen. Abgesehen von kleineren, allerdings unwesentlichen Auslassungen und Veränderungen (oder muß ich sagen Verbesserungen?), mit denen er mich beehrt hat, sind in der Besprechung der „Iphigenie" ganze Sätze interpolirt. Ich habe gegen Phrasen wie: „Dies sind die Worte, die der Künstler herausgriff zur Incarnation der Iphigenie", und ähnliche ganz und gar nichts, nur daß ich sie nicht gern geschrieben haben möchte.

Freilich konnte mich der Herr Verleger in diesem Falle nicht schonen, denn nach seiner Absicht hatte ich das Bild überhaupt falsch verstanden. Ich finde den Text zu demselben in dem Schluß des ersten Auftrittes des III. Actes, während nach seiner Auffassung der Moment, wo Iphigenie sich dem Bruder zu erkennen giebt, dargestellt werden sollte. Es ist ja möglich, daß er, der dem Künstler so viel näher steht, Recht hat, nichtsdestoweniger erlaubt er mir gewiß, wenn auch so spät, mein Eigenthum zu reclamiren und ihm das seinige mit aller schuldigen Höflichkeit zurückzuerstatten.

Berlin, im Mai 1868.

Friedrich Spielhagen.

Digitized by Google

I.

Homer.

Ein Vortrag, gehalten am 11. Januar 1866 in Berlin, zum Besten der Bibliothek des Handwerker-Vereins.

Es sind nun etwa fünfundzwanzig Jahre her — da stand eines Sommermorgens ein Knabe von zwölf Jahren am offenen Fenster seines elterlichen Hauses an dem Markte der alten Hansestadt an dem Ufer der blauen Ostsee. Es mochte sechs Uhr sein; die Fenster der gegenüberliegenden Häuser waren zum Theil noch geschlossen, und die vorzüglichste Staffage des Marktplatzes war der Kuhhirt, der eben seine Heerde quer über den Markt weg, dem benachbarten Thore zu, auf die Weide trieb. Er hatte seine schwer hinwandelnde Schaar noch nicht beisammen, denn von Zeit zu Zeit blies er im Weiterschreiten auf einem langen, wunderlich geformten Horn, und auf den Ruf gesellte sich dann wohl, aus einem der Nebengäßchen kommend, eine brummende Kuh zu den anderen, die sie brummend oder laut brüllend begrüßten.

Der Knabe am offenen Fenster war so früh auf-

gestanden, weil er den Abend vorher über der Lekture eines seltsamen Buches, das ihm der Zufall in die Hände gespielt, schlechterdings keine Zeit gehabt hatte, seine Regel-de-tri-Exempel zu rechnen. Rechnen war überhaupt seine schwache Seite, und so hatte er denn auch heute Morgen, in sträflicher Vergessenheit seiner Schulpflichten, sich nicht enthalten können, noch ein paar Seiten in demselben Buche zu lesen, nnd das seltsame Buch hielt ihn wieder, wie den Abend vorher, mit zauberischer Kraft gefesselt.

Jetzt, als der Kuhhirt mit seiner Heerde vorüberzog, hatte er zum ersten Mal von seiner Lektüre aufgeblickt, ein paar Minuten vielleicht, und als er die Augen wieder auf das Buch senkte, empfand er die Unterbrechung keineswegs als Störung; denn, was er gesehen und gehört: den blauen, wolkenlosen Morgenhimmel, den hellen, goldigen Sonnenschein, die blökende Rinderheerde, den blasenden Hirten, den Hund, der bellend die Heerde umkreiste und die Säumigen zur Eile trieb — das Alles war nur gewesen, wie ein paar Verse in dem Buche, das er las. In dem Buche, da war das Alles ebenso: da blaute auch ein wolkenloser Himmel, da schien die Sonne hell und goldig, da blökten auch von Hirten umwandelte Heerden, und außerdem war noch gar Vieles darin, Erstaunliches,

Wunderbares, daß des Knaben Herz von einem Entzücken bebte, zu welchem die peinliche Empfindung ein paar Stunden später bei der Strafpredigt des Lehrers über die mißrathenen Regel=de=tri=Exempel sich verhielt, wie ein unendlich Köstliches, an das man sich sein Leben lang erinnert, zu einem kleinen Verdruß, den man in der nächsten Stunde vergißt.

Ich kann mit solcher Genauigkeit von den Empfindungen berichten, die an jenem gesegneten Sommermorgen durch die morgenfrische Seele des Knaben gingen, denn — meine verehrten Damen und Herren, ich selbst war jener Knabe, und so kann ich Ihnen auch mit aller Wahrhaftigkeit melden, was ich an jenem Morgen las. Es war:

Das Lied vom Odysseus,
Das alte, das ewig junge Lied:
Aus dessen meerdurchrauschten Blättern
Mir freudig entgegenstieg
Der Athem der Götter
Und der leuchtende Menschenfrühling
Und der blühende Himmel von Hellas.

Das alte, das ewig junge Lied! Ja, das ewig junge Lied! Denn heute, nach so viel Jahren, nachdem ich, wenn auch kein Held, so doch, gleich dem Helden jenes Liedes, vielfach umgeirrt, vieler Menschen Städte gesehen und Sitten gelernt, hin und wieder auch wohl

herzkränkende Leiden erduldet habe in meiner lieben Seele — heute, nachdem ich die homerischen Gedichte, ich weiß nicht, wie oft, gelesen, ergreifen sie mich mit derselben magischen Gewalt; wieder vergesse ich über dieser Lektüre die troecknen Regel-de-tri-Exempel des Lebens; die Welt liegt wieder vor mir da, wie sie des Knaben gefeietem Auge in der thauigen Frische jenes Sommermorgens erschien, und durch das Rollen der Droschken hindurch höre ich das dumpfe Brüllen der Rinder, die zur Weide ziehen, und den Hornruf der Hirten, das Bellen des Hundes. Es ist, als wenn ein müder Wandersmann aus der Sonnengluth der harten staubigen Straße in kühlen Baumesschatten tritt, wo ihm an der Wegseite aus dem Felsen der labende Quell entgegensprudelt.

Aber ist es denn ein Wunder, daß dieser Quell einem Menschen für die kurze Spanne seines Daseins ununterbrochen gleich erquicklich rinnt, wenn seit Jahrhunderten Millionen und aber Millionen aus ihm getrunken und ihn nicht erschöpft haben? — — —

Sie Alle kennen die Wandgemälde Kaulbach's in dem Treppenhause des Neuen Museums, und unter diesen das mittelste auf der rechten Seite: Ein schöner stattlicher Sänger landet in einem Nachen an einer heiteren Küste. Eine Schaar von Männern, die man

nach ihrem würdigen Aeußern für die Weisen, die Dichter, die Staatsleute, die Helden des Volkes ansprechen muß; das Volk selbst lauscht in entzücktem Schweigen. Faune, die Bewohner des Waldes, kommen herbei, gelockt von dem süßen Gesange, der sie nicht wieder loslassen, der sie die Willkür, die ihnen Freiheit dünkte, vergessen machen wird. Die Götter kommen auf dem Irisbogen herabgeschwebt aus der einsamen Höhe ihres Olymp und nehmen Wohnung mitten unter den Menschen in dem neuen Tempel, für den eines Meisters Hand das Bild des herrlichsten Jünglings formt. Um den neu errichteten Opferaltar schwingen sich Krieger im Schwertertanz.

Das Gemälde heißt im Katalog: Die Blüthe Griechenlands. Es allegorisirt in geistreicher Weise die kulturhistorische Wahrheit, daß Homer — denn er ist der Sänger, der an Hellas' Küste landet — in der That die sichtbare Wurzel ist, aus welcher der Wunderbaum der griechischen Kultur machtvoll wie eine Palme und schön wie eine Palme emporwächst. Jene griechischen Dichter, deren Werke uns noch heute Offenbarungen höchster Schönheit und Erhabenheit sind, sie haben wirklich zu den Füßen dieses Vaters der Dichtkunst gesessen; Sophokles wurde wegen der Plastik seiner Gestalten, wegen der Süßigkeit seiner Sprache der

Homer der Tragiker genannt; Aeschylus sagt selbst von seinen Tragödien, daß sie Brosamen von dem großen Gastmahle Homer's seien; nicht anders ist es mit den Andern: sie Alle laden sich bei Homer zu Gast, und Alle gehen kräftiger, als sie kamen, von dem unerschöpflichen Mahle. Und wie bei den Dichtern, so ist es bei den bildenden Künstlern. Die wunderbaren Marmorbilder, zwischen denen wir in scheuer Ehrfurcht in den Sälen unserer Museen wandeln: diese von ewiger Jugend umflossenen Gestalten, von denen uns jede eine andere Seite idealisirter Menschheit aufdeckt — sie alle glänzen von dem Wiederschein der Homerischen Sonne; ja: es ist kaum zu viel behauptet, daß sie ohne die belebende Sonne überhaupt nicht, oder doch gewiß nicht so hätten geschaffen werden können. Es ist mehr als eine schöne Fabel, was man von dem Meister der griechischen Meister, von Phidias erzählt, daß jene berühmte Stelle im ersten Gesang der Ilias:

„So sprach Zeus und winkte sodann mit den dunkelen Brauen;
„Und voll wogten hernieder die heiligen Locken des Herrschers
„Von dem unsterblichen Haupte; die Höhn des Olympos erbebten."

daß diese Stelle ihm vorgeschwebt habe, als er seine

Bildsäule des olympischen Zeus schuf; denn die Zeusköpfe, die auf uns gekommen sind: jener herrliche z. B., den man den von Otricoli nennt, und die vermuthlich alle jenem Urzeus des Phidias ähneln, sind wirklich nur wie Uebersetzungen jener Stelle in Stein; noch immer winkt der Gott mit den dunkelen Brauen; noch immer wallen ihm hernieder die heiligen Locken von dem unsterblichen Haupte.

Aber nicht blos für die Dichter, für die Künstler; für die Philosophen und Redner strömte diese Quelle; das ganze griechische Leben schöpfte daraus. „Sobald nur ein Kind etwas lernen kann", sagt ein alter Schriftsteller, „muß ihm Homer den ersten Unterricht einflößen, und es ist kaum der Wiege entwachsen, so tränkt man die zarte Seele mit seinen Heldengesängen als mit der gesundesten Milch. Es bleibt der Gefährte unseres Lebens, er wird der Liebling der Erwachsenen; wir werden seiner bis in's hohe Alter nicht satt, und wenn wir ihn eine Weile weggelegt haben, dürstet uns wieder nach ihm." — Damals konnte ein Grieche mit Recht sagen: „Mein Vater, der mich zum rechtschaffenen Manne machen wollte, ließ mich den ganzen Homer auswendig lernen". — — Ist es nicht beneidenswerth dieses Volk der Hellenen, bei welchem jedem freien Mann von dem ersten Tage bis zu dem, wo ihm die

Parze den Lebensfaden durschschnitt, ein Heldensänger treu zur Seite wandelte? Kann man sich wundern, daß ein solches Volk ein Volk von Helden war? Müssen wir nicht glauben, daß die Dreihundert, die bei Termopyla fielen, daß die Männer, die bei Marathon und Salamis in den Kampf gingen wie zum Feste, und die Barbarenhorden des Perserkönigs aus dem aufblühenden Europa in ihr schon damals verrottetes Asien zurücktrieben — daß diese Wackern den eisernen Tanz des Ares nicht so herrlich getanzt haben würden, wenn sie ihn nicht nach der Weise getanzt hätten, die ihnen aus den speerfrohen Versen der Ilias im Ohre tönte?

Aber die Nacheiferung der Großthaten jener hohen Ahnen war in der That ein Glaubensartikel der griechischen Moral. Wir wissen aus dem Isokrates, daß die Griechen ihre Kinder frühzeitig im Homer unterrichten ließen, weil er die Siege ihrer Vorfahren über die Barbaren besungen und eben dadurch den Nationalhaß gegen dieselben, Patriotismus und edle Nacheiferung in den Gemüthern ihrer Kinder erwecke. Wer kann sagen, wie viel gerade die Lektüre des Homer dazu beigetragen haben mag, in dem Gemüthe Alexanders des Macedoniers den Entschluß zu reifen zu jenem wunderbaren Kriegszug, vor dem die Thore der geheimnißvollen asiatischen Städte an den Ufern des

Euphrat und Tigris aufsprangen, vor dem sich der Orient mit allen seinen Wundern erschloß; zu jenem Zuge, der erst an den Ufern des Hyphasis seine Marke fand, und dessen Nachwirkungen von unberechenbaren Folgen für die Geschichte der Menschheit werden sollten? Wissen wir doch, daß der ruhmbegierige Schüler des Aristoteles jenes Wort, das der greise Peleus dem Heldensohne mit auf den Weg nach Troja gab: „Immer der Erste zu sein, und vorzustreben vor Andern" sich zum stolzen Wahlspruch gemacht hatte; daß er eine Abschrift der Gesänge Homers überall mit sich führte und einen kostbaren Kasten, den er aus der Beute des Perserkönigs Dareios gewann, zur Aufbewahrung dieser Abschrift bestimmte!

Alexander starb; das ungeheure Weltreich, das er zusammenphantasirt hatte, zerfiel in Trümmer; Griechenland, das bereits seine Selbstständigkeit eingebüßt hatte, wurde in den Sturz verwickelt; von seiner einstigen Herrlichkeit waren nur noch Ruinen, Ruinen, die immer mehr zerbröckelten. Aber die Form, in welche jene Herrlichkeit geprägt gewesen, war unverloren; das Gepräge war so deutlich, die Harmonie, die in dem Ganzen gewaltet hatte, strebte aus den umhergestreuten Theilen wieder zum Ganzen: eine im Schutt vergrabene Säulentrommel wird vor den Augen des Finders

zur Säule, zum Tempel; aus dem verstümmelten Rumpf einer Statue wachsen die schönen Glieder wieder hervor; aus den paar Versen, die von diesem oder jenem Dichter erhalten sind, reconstruirt der sinnige Gelehrte das ganze Gedicht.

Und glücklicherweise fanden sich unter diesem Trümmerschutt denn auch einzelne kostbare Stücke, denen wenig oder nichts an der Vollkommenheit der ursprünglichen Gestalt fehlte; unter diesen kostbaren Stücken war keins kostbarer, als die Gesänge des Homer.

Wohin der Saamen der griechischen Bildung auch geflogen war, die Gesänge des Homer hatten die geheimnißvolle Reise mitgemacht. Ueberall an den Ufern des mittelländischen Meeres wurde in griechischer Zunge gesprochen, mit griechischen Lettern geschrieben, nirgend mehr, als in der Stadt an dem Ausfluß des Nil, die den Namen ihres Gründers trug, in Alexandrien, dieser Hochburg der Gelehrsamkeit. Hier verfertigte man kostbare Abschriften der Lieder; hier schrieb man sehr gelehrte Commentare, von denen wohl die meisten sechs oder sieben Jahrhunderte später mit der berühmten alexandrinischen Bibliothek in Rauch aufgingen.

Lange vorher aber hatten schon die Römer, so weit es diesem wesentlich anders gearteten Volke überhaupt möglich war, die Erbschaft des griechischen Genius an-

getreten, und wieder waren es hier die Lieder Homers, die der römische Knabe als Grundlage der feinen Bildung zuerst in die Hände bekam, und deren Studium er hernach auf der hohen Schule von Athen fortsetzte. Wenn Aeschylus sagt, daß seine Dichtungen Brosamen von dem reichen Male Homer's seien, so kann man das mit ganz anderem Fug und Recht von der römischen Poesie behaupten. Wohin wir blicken, überall ist hier der Einfluß Homers unverkennbar; Horaz deduzirt aus ihm seine ästhetischen Regeln, und Virgil's Aeneide leuchtet nur von dem Wiederschein der Ilias, wie der Mond von dem Licht der Sonne.

Und dieser von dem Licht einer scheinbar für immer untergegangenen Sonne erhellte Mond zieht während der langen Nacht des Mittelalters seine stille Bahn über den verdunkelten Himmel. Wohl mag noch hier und da ein würdiger Mönch, den sein heiliger Pfad einmal durch die Bibliotheken griechischer und armenischer Klöster geführt hat, in seiner stillen Zelle an den Ufern des Rheins oder der Themse die kostbaren Manuskripte studiren und kopiren, die er dort gefunden; im Allgemeinen aber wird griechisch nur noch wenig gelesen; fleißiger die Römer, vor allem der jungfräuliche Virgil. Virgil ist der klassische Dichter des Mittel-

alters, Virgil muß noch dem Dichter der Göttlichen Komödie das Geleit in die Hölle geben.

Mit der neuen Zeit steigt auch die Sonne Homers wieder glänzend empor. Nach der Eroberung Konstantinopels durch die Türken und der Zerstörung des morgenländischen Reichs tragen die griechischen Gelehrten, die vor dem krummen Säbel der Moslems fliehen, die geretteten Schriften ihrer Literatur, unter ihnen die Lieder Homers, überall durch die abendländischen Reiche. Griechisch wird wieder gelesen; überall wachsen Pflanzstätten griechischer Bildung auf; die Reformation saugt ihr bestes Lebensblut aus der griechischen Bildung.

Aber die in der langen geistigen Knechtschaft vertrockneten Adern sind gar nicht im Stande, dies edelste Blut in ausreichender Fülle in sich aufzunehmen; wieder beugt man den Nacken, den man kaum erst emporgerichtet hat, dem eisernen Joche des Dogma's; die Stimme der wenigen, wahrhaft freien Geister, die mit der Reformation Ernst machen wollen, wird übertäubt von dem Geschrei der Zeloten und Dunkelmänner; die Wissenschaft wird zur schwarzen Kunst; die griechische Schönheit in der Gestalt der Helena zu einer schönen Teufelin, für die der Schwarzkünstler seine Seele dem Teufel verschreibt. In den Gräueln des Religionskrieges, in dem Rauch der eingeäscherten Städte und

Dörfer, in dem Dampf des Blutes der ungezählten Tausende, die auf den Schlachtfeldern sterben, scheint die kaum aufgegangene Sonne für immer wieder untergehen zu sollen.

Der deutsche Genius verhüllt sein leuchtendes Antlitz oder nimmt — ein tragi-komischer Anblick — die Maske der französischen Aftermuse vor. Es ist die Zeit der Perrücken und Reifröcke, der Schminke und der Schönheitspflästerchen; es ist die Zeit einer für uns kaum noch begreiflichen Langweiligkeit und Unnatnr, in der zuletzt vor lieber Langeweile selbst die Locken der Perrücke sich zum Haarbeutel zusammenballen, und aus dem Haarbeutel der Zopf den Leuten länger und immer länger den Rücken herunterwächst; es ist die Zeit der Landpastorenweisheit; eine graue löschpapierne Zeit der ungeschickten, mit französischen Floskeln verbrämten Phrase, eine knechtische Zeit der Fürstenwillkür und Maitressenwirthschaft, des Land- und Leuteschachers, der in hündischer Demuth ersterbenden Unterthänigkeit.

Was war einer solchen Zeit der politischen, der sittlichen, der ästhetischen Verkommenheit Homer!

Konnte doch noch in den achtziger Jahren des vorigen Jahrhunderts Jemand einen würdigen Gelehrten fragen: „Wo hält sich doch der liebe Mann (Homer nämlich) auf? Warum blieb er so lang incognito?

à propos wissen Sie mir nicht eine Silhouette von ihm zu bekommen?"*) — Nun ja! Homer war der Zeit eben incognito, sehr incognito; und wenn es hoch kam, war er ihr eben „ein lieber Mann", ein guter schwatzhafter Alter, der ein paar sehr voluminöse Carmina versificiret; im allerbesten Falle ein „Naturgenie", dem man freilich, in Ansehung des höchst barbarischen Zeitalters, in welchem er geschrieben, seine horriblen Verstöße gegen den „guten Geschmack" nachsehen mußte, und der ohne Zweifel viel besser geschrieben haben würde, wenn ihm Gottsched oder sonst ein erlauchter Kunstrichter von Zeit zu Zeit verdientermaßen auf die Finger geklopft hätte. —

Doch die unheimliche Maskerade geht zu Ende; die Gottsched'schen Weisheitslichter flackern düster und immer düstrer und verlöschen zuletzt still im Sockel; der Puderstaub wirbelt in der Luft, als wenn eine unsichtbare Hand die alten Perrücken derb geschüttelt hätte; von einer Sonne, die irgendwo aufgegangen sein muß, sieht die Schminke mit einmal recht fahl und matt aus; der deutsche Genius nimmt die französische Maske ab und schaut uns lächelnd an aus Lessing's dunkelblauen Augen, mit Winkelmann's geistvollen Zügen. Was soll ich

---

*) Schott. Ueber das Studium des Homers. Leipzig, 1783.

Ihnen das Allbekannte wiederholen? Jene wunderbaren Thaten des erwachten Genius, jenen ewig merkwürdigen Kampf, den die Götter — diesmal nicht vergebens — gegen die Dummheit führten; den ungeheuren, unwiderstehlichen Drang aus der Unnatur heraus zurück in die Natur; jener Drang, der die Einen sich kopfüber in das Meer der empfindsamen Schönseligkeit stürzen ließ; die Kraftmenschen à la Al Hafi aus der Kultur heraus nach einem imaginären Ganges trieb, wo es nur allein noch Menschen geben sollte, und die wahren Weisen, die Menschen, welche die Arbeit des Jahrhunderts auf ihre starken Schultern nahmen, wirklich zurück zur Natur, d. h. zur Schönheit, d. h. zu den Griechen, d. h. zu Homer führte.

Homer und wieder Homer! Homer und kein Ende! Homer, wohin wir in den Werkstätten dieser Handwerker Gottes blicken. Mit dem Homer in der Hand durchforschte Winkelmann die Gallerien Italiens, mit dem Homer in der Tasche kam Herder nach Straßburg; der Homer lag neben Lessing aufgeschlagen, als er den Laokoon schrieb und seine antiquarischen Briefe. „Nun spricht und schreibt", sagt ein Zeitgenosse, „Alles von Homer, was Gefühl und Geschmack haben will; eine Uebersetzung drängt die andere; die Journale kündigen den Neuen Homer mit Pauken und Trompeten-

schall an, und läuten über diese Erscheinung alle Glocken zusammen; unsere empfindsamen Romanschreiber können ihr wonnetrunkenes Gefühl nicht genug beschreiben, wenn sie ihren Homer im Mondschein bei einer Silberquelle lesen, und als ächte Kinder der Natur, den Dichter mehr empfinden als verstehen."

Diese letzten Worte sollen vermuthlich ein Hieb auf einen jungen Dichter sein, der zehn Jahre vorher einen Roman geschrieben hatte, dessen unglücklicher Held sich allerdings viel mit dem Homer beschäftigt.

Der arme Tropf! Er hatte wohl keine Ahnung von der titanischen Kraft, die in dem „empfindsamen Romanschreiber" pulsirt, wie das Blut in einem arabischen Roß, das sich die Adern aufbeißt, um nicht zu ersticken; er hatte keine Ahnung, daß eben dieser Roman in der keuschen Einfachheit seines Styls, in der wunderbaren Plastik seiner Naturschilderungen, ja selbst in der erschreckenden Wahrheit, mit welcher in ihm die verborgensten Empfindungen des Herzens, als könne es eben nicht anders sein, blosgelegt werden — er hatte wohl keine Ahnung, sage ich, daß in Werther's Leiden ein Genius spricht, der, wenn einer, über die Jahrtausende hinweg dem Dichter von Odyssee und Ilias wahlverwandtschaftlich die Hand reicht.

Und jenes Wohlgefallen am Homer, das in der

Sturm- und Drangperiode seiner Jugend eigentlich nur der instinktive Trieb einer durchaus harmonischen Seele zum einfach Schönen war: es vertieft sich bei Göthe immer mehr zur bewußten Liebe des klassischen Alterthums. Nun wirbt Faust noch einmal um die Helena, der deutsche Genius um die griechische Schönheit, und mit welcher Gluth, welcher Leidenschaft! Es ist nur der wörtliche Ausdruck dieser Goethe'schen Leidenschaft für die Antike, wenn Faust im zweiten Theil, nachdem er die Helena erblickt, ausruft:

„Hab' ich noch Augen? Zeigt sich tief im Sinn
Der Schönheit Quelle vollen Stroms ergossen?
Mein Schreckensgang bringt seligsten Gewinn.
Wie war die Welt mir nichtig, unerschlossen!
Was ist sie nun seit meiner Priesterschaft?
Erst wünschenswerth, gegründet, dauerhaft!
Verschwinde mir des Lebens Athemkraft,
Wenn ich mich je von Dir zurückgewöhne! —
Die Wohlgestalt, die mich voreinst entzückte,
In Zauberspiegelung beglückte,
War nur ein Schaumbild solcher Schöne! —
Du bist's, der ich die Regung aller Kraft,
Den Inbegriff der holden Leidenschaft,
Dir Neigung, Lieb', Anbetung, Wahnsinn zolle!"

Aber dieses Mal war die Werbung weniger unglücklich, als jenes erste Mal. Diesmal wurde die

Ehe wirklich vollzogen, und herrliche Kinder: Iphigenia, Tasso, Hermann und Dorothea — himmlische lebensgroße Gestalten, um die sich die holden Arabesken der römischen Elegien, der venetianischen Epigramme schlingen — ja, wenn Sie wollen, die Höhe der Goethe-schen Dichtung und der Schiller'schen dazu, seitdem sich die beiden größten Geister glücklich gefunden — mit einem Worte: die Glanzzeit, der Silberblick unserer klassischen Literatur war die unverwelkte und unverwelkliche Frucht dieser Verbindung.

Und es ist Homer, zu dem die beiden Dichter immer wieder zurückkehren, aus dem sie immer wieder neue Begeisterung schöpften, über dessen Wesen sie immer wieder schriftlich und mündlich sich unterhalten. Besonders war es Goethe, dessen vorzugsweise episches Genie im Homer die herrlichste Nahrung fand. In dem Maße, wie er sich tiefer in den Homer hineinlas, wuchs sein Staunen. Ihn, als den Sohn des Binnenlandes, hatte anfänglich in der Odyssee nur das rein Menschliche interessirt; wie wurde ihm nun, als er in Sicilien am Strande des weitaufrauschenden Meeres das Gedicht von neuem las und nun fand, daß es wie ein glänzender Spiegel die herrliche Natur, die ihn umgab, zurückwarf. Wie staunte er über den Dichter, den man Angesichts dieser Natur nicht blos lesen

konnte, nein — der nun erst recht in seiner Größe erschien!

Mit dieser Größe hatte es indessen seine eigenthümliche Bewandniß.

Die stupide Blödsichtigkeit jener kurz vorhergegangenen Zeit, die in Homer nur einen „guten Mann" sah, und die langweiligen endlosen Pappelalleen ihrer sogenannten epischen Dichtungen wo möglich noch über Ilias und Odyssee setzte, war, wie wir sahen, überwunden. Durch die Bewunderung, welche die größten Geister der Nation dem Homer dargebracht hatten, war er, für uns Deutsche wenigstens, ein für alle Mal auf ein Niveau gehoben, an das die Fluth der Zeit nicht mehr heranreicht. Ein sonnebeglänztes Urgebirge stand er da vor den erstaunten Blicken — herrlich in der Großartigkeit seiner Verhältnisse, in dem Schwung und dem Adel seiner Formen; aber doch auch wieder so lieblich, so anmuthig in seinen Einzelnheiten, daß man sich unwiderstehlich gedrängt fühlte, zu versuchen, wie weit man denn wohl hinaufgelangen könnte. Da zeigte es sich denn, daß man, d. h. auch der rüstigste Steiger, nicht weit kam. Die paar ersten hundert Schritte waren freilich bald gethan; dann aber war es vorbei. Was von unten eine behagliche Matte schien, ward zur steilen Wand, auf der man sich noch eine Strecke weiter

arbeitete, um dann — etwas verdrießlich und beschämt — in's Thal zurückzukehren.

Sie wissen, wie Goethe sich fortwährend mit Stoffen zu großen epischen Gedichten trug: wie er sich in der Schweiz an der Tellsage begeisterte und vorläufige Lokalstudien machte; wie er einen Plan zur Fortsetzung der Ilias entwarf, von dem sogar zwei Gesänge zur Ausführung kamen. Aber so oder so: es wollte mit diesen Entwürfen nicht recht aus der Stelle rücken; der Titan hatte Pelion auf den Ossa gethürmt und war dem Himmel doch nicht näher gekommen. Hier mußte irgend ein Geheimniß verborgen liegen, das den doch sonst so scharfsinnigen Augen unserer Dichter entging. Warum war jener alte Sänger, groß, wie er immer sein mochte, auch nicht annähernd zu erreichen? Auch nicht von dem Genie eines Goethe, der, wenn je ein Sterblicher, das Recht hatte, seine Wahlverwandtschaft mit ihm geltend zu machen? Jede individuelle Größe muß sich doch messen lassen; warum stieß man hier, man mochte sich stellen wie man wollte, immer auf ein schlechthin Unendliches, Unmeßbares?

Dies war das Problem, das sich unsern Dichtern und Allen, die der Entwickelung unserer Literatur gefolgt waren, aufdrängte und aufdrängen mußte. Und schon war der Mann gefunden, der es lösen sollte.

Wer war dieser seltene Mann?

Es war ein Philolog, ein echter rechter Büchermann, jener wahren Gelehrten einer, welche die Gelehrsamkeit nicht hindert, originelle Gedanken zu Tage zu fördern. Er hatte den Homer nicht am Golf von Neapel und nicht in Siciliens gesegneten Auen gelesen. Er hatte in seiner Studirstube in Halle gesessen und gewühlt in den alten Pergamenten. Aber er hatte ein gar leises Ohr, das berauschte sich in nächtlicher Weile an Melodien, die vor Jahrtausenden erklungen waren; aber er hatte ein gar scharfes Auge, das sah durch den Bücherstaub gar wundersame Bilder von jugendfrischen Völkern, die sich fröhlich tummelten auf der schönen frischen Erde. Und er schrieb ein kleines lateinisches Büchlein, dessen kurzer und großer Inhalt war: Homer's Gesänge sind nicht und können nicht sein das Werk eines Manes, sie sind das Werk eines Volkes; es ist die dichterische Produktion eines langen Zeitraumes, vielleicht mehrerer Jahrhunderte, die wir in Ilias und Odyssee vereinigt finden.

Der Mann, der diesen für seine Zeit unerhört kühnen Satz aufstellte, war Fr. Aug. Wolf, und sein Büchlein, das er Prolegomena ad Homerum betitelte, erschien im Jahre 1795. Von diesem Jahre an datirt eine neue Aera der Philologie, der klassischen sowohl

als der deutschen, eine Aera, in welcher, anknüpfend an jene Wolf'sche kritische That, der unermüdliche Fleiß und der Scharfsinn unserer Gelehrten die wichtigsten Entdeckungen über den Ursprung und das Wesen des Volksgesanges zu Tage gefördert hat, Entdeckungen, die nach allen Seiten hin ein vorher nicht geahntes Licht verbreitet haben. Diese neueste Aera, die den δῆμος, das Volk, auch in Sachen der Poesie, in seine guten alten Rechte einsetzte, ihm auch hier das κράτος, die Obergewalt und Herrschaft vindicirte, kann man mit Fug und Recht die demokratische nennen. Lassen Sie uns das im Auge behalten, denn wir müssen später darauf zurückkommen, und fragen wir erst einmal: was waren das für Jahrhunderte? welches war dieses Volk von Dichtern?

Versetzen wir uns mit kühnem Fluge der Phantasie zum griechischen Meer! Sieh' wie es leuchtet im ersten Morgensonnenstrahl, wie die purpurne Woge an's Ufer rauscht! Wie sie keck in den Himmel ragen, die zackigen, steilen Felsenufer — schreiend umflattern sie die Meeresvögel. Und dort auf jener jähen Klippe sitzt ernst und majestätisch ein Adler und schaut mit den hellen Augen zum Strande hinab. Da tummeln sich schlanke Männern mit von der südlichen Sonne gebräunten Gesichtern und dunklen Locken und blitzenden

Augen. Die binden geschäftig die Seile los, welche die geschnäbelten Schiffe am Ufer befestigten, und steigen ein, breiten das weiße Segel aus, setzen sich auf die Ruderbänke und fahren vom Ufer, vorbei an der Klippe, auf welcher der Adler horstet. Der breitet die Schwingen aus und fliegt hin über die Schiffe. Auf schauen die Männer und jauchzen: Zeus' Vogel verkündet ihnen glückliche Fahrt, und sie fahren hinaus auf das heilige Meer, entgegen der aufgehenden Sonne.

Wohin steuern sie? Zu jener Insel, die aus der blauen Fluth aufsteigt wie ein glänzender Schild. Sie rudern an's Land; sie bergen die Schiffe unter den überhangenden Felsen; sie steigen aus, sie schlüpfen in den dichten Wald von Oliven, der das Ufer bekränzt, und spähen nach der Stadt im Thale zu ihren Füßen. Und der thauige Abend senkt sich auf die Flur; da treiben singend die Hirten ihre Heerden zur ummauerten Quelle im Schatten der alten Eichen vor dem Thore, und Weiber kommen, Wasser zu schöpfen, mit irdenen Krügen auf den Köpfen. Die Sterne funkeln, der Mond steigt in aller Pracht drüben über das Gebirge herauf, lautlos klimmen die Männer von den Uferbergen herab; und plötzlich erschallt Geheul der Weiber und Kinder in der eben noch so stillen Stadt und der Schlachtruf der Männer und das Rasseln der

Waffen. Wie sie kämpfen, Mann gegen Mann, die Einen für Weib und Kind und die Götter des Herdes, die Andern um die herrliche Beute! Der mitternächtige Himmel färbt sich blutigroth — die Lohe schlägt empor aus den brennenden Häusern. Erschlagen sind die Männer und die siegestrunkenen Feinde schleppen die heulenden Weiber und die jammernden Kinder hin zu den Schiffen. Was sträubst Du Dich, schönes Weib, in den Armen dieses blühenden Jünglings? — Ach, diese Hände haben den Gatten erschlagen! Was wendet Ihr Euch entsetzt, Ihr armen Kleinen, von dem braunen Manne, der Euch zu dem Schiffe trägt? — Ach, dieser Mann gleicht nicht dem Vater! — Da kommen sie wieder über das Meer, die glücklichen Räuber! Schon winkt die Klippe auf der bei ihrer Ausfahrt der Adler saß. Auf einmal verdunkelt sich der Himmel und das Meer unter ihm. Was entsinkt das Ruder Euren Händen, die so kühn die Schwerter zu führen wußten? Was verkehrt sich Eure Stimme, die so hell den Schlachtruf schmetterte, die eben noch Siegeslieder erschallen ließ, zu lautem Jammergeschrei? Was starrt Ihr so entsetzt in die aufrauschende Fluth? Habt Ihr den dunkelgelockten Poseidon, den gewaltigen Herrscher des Meeres, beleidigt? Liebte er die zerstörte Stadt? Hat Zeus dem Bruder Rache zu nehmen er-

laubt an den Frevlern? Unglückliche Schiffer! ohne Kompaß, ohne Karte — Ihr seid rettungslos in des Erderschütterers Macht! Er kann Euch gegen den Felsen schmettern, kann Euch zerstreuen hierhin und dorthin und nimmer findet Ihr den Weg zurück zur süßen Heimath. Nur den Menschen gegenüber kennt Ihr die Furcht nicht; „mit den Göttern", wißt Ihr, „soll sich nicht messen irgend ein Mensch". Betet zur Pallas Athene, der Zeusgeborenen Schutzherrin griechischer Männer; sie wird Euch mächtig retten aus Noth und Gefahr.

Glückliches Volk unter Deinem glücklichen Himmel! Schöne Menschen auf Eurer schönen Erde! Tummelt Euch — es ist die Jugendzeit der Menschheit — leert bis auf den Grund den schäumenden Becher des Lebens! Lebt Euch aus, so lange Ihr im Lichte der Sonne weilt, drunten im Hades hausen nur bleiche Schatten! Nicht umsonst belebe Euren elastischen Glieder ungebrochene Kraft, nicht umsonst poche in Euren Adern das feurige, südliche Blut! Verfolgt den Hirsch in Euren Wäldern, Eure Schenkel sind fast so schnell wie die seinen; Euer Wurfspieß ist schneller noch. Weidet Eure Ziegen auf den Bergeshalden, holt dem Raubvogel seine Jungen aus dem Felsenneste! Schaut von Euren Klippen auf's Meer und locke es Euch in die

weite Ferne! Lulle Euch das Rauschen der Wogen in phantastische Träume von fernen Wunderländern, drüben jenseits der blauen Tiefe! Und fahrt auf aus dem Traume und besteigt Eure Schiffe und schifft hin zu den Gärten der Hesperiden und zu dem Goldenen Bließ von Kolchis! Lagert Euch hier am Ufer des blinkenden Flusses, wo Eure breitstirnigen Stiere im hohen Grase weiden; oder dort im Schatten des dichten Myrthenhains, den nicht Helios' Strahl durchdringt und nicht der Regen durchnäßt und lauscht dem Liede der Nachtigallen! Pflanzt den Weinstock, der auf Euren Bergen gedeiht, und jauchzt und singt mit hellgellender Stimme von Linos in der Zeit der fröhlichen Lese! Ihr wäret nicht Kinder der Natur, wolltet Ihr nüchtern bleiben bei ihrem großen Feste! Und bauet Städte! Hier, auf kornreicher Flur, oder dort am nackten Gestade des Meeres, an der schimmernden Bucht, wo Ihr Eure Schiffe bergen könnt vor dem sausenden Sturmwind, und wohin fremde Männer kommen aus fernen Landen mit feiner Purpurwolle, kunstreichen Waffen und schönen Gefäßen, goldenen und silbernen, wie Ihr sie liebt bei Euren heiteren Mahlen. Laßt Euch von den fremden Männern erzählen von den Wundern der Ferne — sie betrügen Euch im Handel und ihr Maß ist falsch — aber Ihre Worte

sind Euch Wahrheit und Ihre Wunder Wirklichkeiten. Und versammelt Euch auf dem Markte um Eure Richter, und übt Euch in der Rede, Ihr geistreichen, gesprächigen Menschen! Werft nur immer leidenschaftlich Eure Arme, eifert und zürnet und scheltet — aber hört auch auf Eure Weisen und achtet den Willen des Zeus, daß der Bürger friedlich bei dem Bürger wohne! —

So mochte dies zum Segen für alle Nachwelt von der Natur so hoch beglückte Volk schon lange Zeit seine Kräfte im Spiel und Ernst frölich entfaltet haben, als ihm im trojanischen Krieg Gelegenheit ward, an einer großen gemeinsamen nationalen That diese Kräfte zu erproben. Wenn wir bedenken, wie noch im vorigen Jahrhundert unter so ganz anderen Bedingungen der siebenjährige Krieg die Gemüther der Menschen erfüllen und die Helden dieses Krieges, die Ziethen, die Seydlitz, die Schwerin und vor Allen der Held der Helden, der alte Fritz, in der Phantasie des Volkes zu einer Art von mythischen Personen werden konnten — mit welchem Zauber mußte dann die trojanische Großthat tausend Jahre vor Christi Geburt sich der Einbildungskraft dieses so reich begabten Stammes der Hellenen, wir können wohl sagen auf Jahrhunderte hin, bemächtigen! Mir ist, als sähe ich sie hin- und herfahren an den buchtenreichen Küsten ihres Meeres,

die seltsame Mähr von Stadt zu Stadt tragen — die hier so lautet und dort so und an dem dritten Orte wieder anders, von der hier und dort und überall gesungen und überall anders gesungen wird, bis nach und nach, je länger die Ueberlieferung dauert, die verschiedenen Helden der Sage bestimmtere und immer bestimmtere Gestalten annehmen, an deren Hauptzügen man nun, weil sie einmal bekannt sind, nichts mehr zu verändern wagt; nach und nach auch durch das Hinüber und Herüber des Erzählens, Sagens, Singens die Ungleichheiten, Widersprüche der Erzählung, der Sage, des Gesanges sich immer mehr ausgleichen.

In dieser ersten Periode haben wir uns die Thätigkeit dieser epischen Dichter nicht anders zu denken, als die der lyrischen Dichter unseres Volksliedes. Wie diese letzteren gleichsam nur der formengewandtere Mund des Volkes sind, wie sie gleichsam nur Dem Ausdrück geben, was die Anderen, die mit ihnen die staubige Landstraße hinaufziehen, oder in der Herberge die müden Glieder auf die Bank strecken, oder „zu Straßburg auf der Schanze" gedrillt, oder „in's heiße Afrika" getrommelt werden; was diese Andern, sage ich, auch empfinden, und nicht blos empfinden, sondern aussprechen, nur ungeschickter, nur formloser — so sind jene epischen Dichter ebenfalls in ihrer Phantasie ganz mit der Phan-

tasie des Volkes verwachsen; womit natürlich nicht gesagt werden soll, daß nicht der eine oder der andere ein ganz besonders liedersüßer Mund gewesen sein mag, dessen Poesie auch gewiß mit ganz besonderem Beifall gehört und mit ganz besonderem Eifer weiter und weiter getragen wurden.

Dann wird nach dieser ersten Periode, die immerhin ein oder zwei Jahrhunderte gedauert haben kann, eine Zeit gekommen sein, wo das Volk, als solches, sich nicht mehr wesentlich an der Produktion der Lieder von den Helden, die vor Troja kämpften, und bei der Rückkehr so viel Leiden erduldeten, betheiligte, wo es wirklich Einzelne waren, die mit Bewußtsein gewisse Partien der Sage, die der echte Volksgesang auszubilden vergessen hatte, gleichsam nachholten, die mit kunstsinnigem Verständniß die Uebergänge dichteten, um bequemer aus einem Liede in das andere zu kommen — Alles natürlich möglichst im Geist, und jedenfalls im Ton der älteren Lieder. Ja, nach sicheren Ueberlieferungen des Alterthums steht es fest, daß diese Nachdichter, um sie so zu nennen, sich zu ordentlichen Sängerschulen vereinigten, in denen der epische Gesang gepflegt und aus denen in einer späteren Zeit wohl jedenfalls jene sogenannten cyklischen Dichter hervorgingen, welche, die Ilias und Odyssee, als ein bereits

Fertiges, vorfindend, um diese Mittelpunkte herum einen weiten Kreis verwandter Sagenstoffe dichterisch bearbeiteten. — Unter den Rhapsoden sodann haben wir nicht mehr selbstständige Dichter, sondern Deklamatoren uns vorzustellen, die bei öffentlichen Gelegenheiten das Volk mit dem Rezitiren der Gesänge, an denen es sich nimmer satt hörte, erfreuten, und deren ganzes Verdienst wohl nur in der möglichst treuen Ueberlieferung des Ueberkommenen bestand. Noch später sind jedenfalls Versuche angestellt worden, eine ganz bestimmte Ordnung und Reihenfolge in den Gesängen herzustellen. Auf eine solche ist offenbar eine Bestimmung Solon's, des Athenischen Gesetzgebers, betreffs der Weise, wie die Homerischen Gedichte bei öffentlichen Gelegenheiten vorgetragen werden sollten, gerichtet. Endlich wissen wir, daß im sechsten Jahrhundert vor Christus die Homerischen Gesänge auf Befehl des Peisistratus durch die Schrift fixirt wurden, von jetzt an also ein Buch waren, wie andere Bücher auch, und in dieser ihrer soliden Gestalt, wie wir sahen, den Leser so vollkommen über die Art ihrer Entstehung täuschten, daß Jahrtausende hindurch von dem einen Homer gesprochen wurde, bis der durch die lange Uebung unendlich geschärfte Blick der modernen Wissenschaft entdeckte, daß dieser unvergleichliche Sänger, dieser König

Digitized by Google

der Dichter, niemand Anderes war, als das auch im Liede obermächtige Volk.

Nun endlich war jenes Wunder erklärt; jetzt endlich wußte man, weshalb diese Größe mit dem Maßstab der individuellen Kraft des einzelnen Dichters gemessen, schlechthin inkommensurabel war; jetzt endlich begriff man das vorher Unbegreifliche. Man begriff den unendlichen Wortreichthum, den unermeßlichen Sprachschatz, der in den Homerischrn Gedichten aufgehäuft ist, im Vergleich mit welchem das Vermögen eines individuellen dichterischen Genies, und wäre es das sprachgewaltigste, armselig erscheint. Man begriff diese Ueberfülle der großartigsten und lieblichsten Erfindundungen, wenn man bedachte, daß ein ganzes, geist- und phantasiereiches Volk dazu beigesteuert hatte; man begriff vor Allem die absolute Sicherheit, mit der diese Gestalten, von denen man, wie von den Helden unserer Märchen, gar nicht sagen kann, daß sie erfunden, die nur einfach die idealen Repräsentanten eines Volkes und von dem Volke selbst mit dieser idealen Mission geweiht sind, vor uns hintreten.

Und je tiefer man sich in diese historisch-kritische Betrachtungsweise versenkt, um so heller wird das Licht, in welches diese und ähnliche spezifisch-ästhetische Mo-

mente rücken. Lassen Sie mich aus der Menge dieser Momente nur ein paar herausgreifen.

Von den Homerischen Gleichnissen sagt Goethe: „Sie kommen uns poetisch vor und sind doch unsäglich natürlich, aber freilich mit einer Reinheit und Innigkeit gezeichnet, vor der man erschrickt.“ Nun aber bedenken Sie, daß diese Gedichte gesungen wurden im Angesicht des Himmels, im Angesicht des Meeres, aus denen der Dichter seine Bilder nimmt: von der Sturmeswolke, die heraufzieht, von der großen Woge, die gegen das Felsenufer heranrollt; daß, wenn er seine Helden mit dem schwarzen Adler vergleicht, der, eine Taube verfolgend, durch die Lüfte dahinschießt, er vielleicht nur sang, was sein Auge eben sah. Wieviel sonst ganz unbegreifliche Schönheiten der Gedichte lassen sich nicht noch durch diesen großartigen Hintergrund der lebendigen Natur, der dem Sänger stets vor Augen stand, erklären! und wieviel andere durch die Wechselwirkung, die nothwendig zwischen Sänger und Hörer stattfand. Fragen Sie unsere großen Redner, woher sie ihr Pathos, woher sie den Schwung ihrer Perioden, woher sie jene Schlagworte nehmen, die wie ein Blitz in die Herzen der Hörer fahren — und sie werden Ihnen antworten, daß sie das Beste davon der augenblicklichen Eingebung verdanken, jener Begeiste-

rung, die wieder nichts anderes ist, als eine Ausströmung des heiligen Geistes, der immerdar über den Stätten schwebt, wo Viele im Namen der Wahrheit und der Schönheit versammelt sind.

Diese Wechselwirkung zwischen Sänger und Hörer, sage ich, die wir uns vor Allem in jener naiven Zeit und bei diesem so feurigen, so geistreichen, so redebegabten südlichen Volke kaum groß genug vorstellen können, erklärt gar viele Schönheiten der Homerischen Gedichte; sie erklärt aber auch nicht wenige Schwächen, Zuerst die Mängel der Komposition im Allgemeinen: sodann wenn, wie es unzweifelhaft der Fall war, der Sänger nicht selten im Moment des Produzirens erst erfand, so ist es mehr als wahrscheinlich, daß er nicht selten auch um die Erfindung verlegen war. Sie kennen die hübsche Anekdote von jenem Romanschreiber, der, als er drei Reiter, die auf dampfenden Rossen im Nebelgeriesel eines düsteren Herbstmorgens auf der Landstraße herantraben, glücklich an der Waldecke zum Halten gebracht hat, die Feder aus der Hand wirft und verzweiflungsvoll ruft: „Nun sage mir aber eine Menschenseele, was die verdammten drei Kerle an der Waldecke wollen!" —

Nun — ich bin überzeugt, daß die Homerischen Sänger auch je zuweilen vor einer solchen Waldecke

standen und schlechterdings nicht wußten, was ihre Helden da wollten, und in der Verlegenheit zu irgend einem bequemen Auskunftsmittel griffen, z. B. die Reiter — wollte sagen die Helden — in langen Wechselreden sich erzählen ließen, wie sie hießen und woher sie stammten und anders der Art, was die Helden aller Wahrscheinlichkeit schon wußten, oder sich doch nicht just an der Waldecke zu erzählen brauchten. Das sind die Stellen, die den feinsinnigen Horaz zu der Aeußerung veranlaßten, daß selbst der treffliche Homer jezuweilen schlafe.

Ich muß der Versuchung, Sie noch weiter in die dichtverschlungenen Pfade der Homerischen Aesthetik zu führen, widerstehen. Die mir zugemessene Zeit eilt zu Ende. Vergönnen Sie mir nur noch in einigen wenigen Worten die Nutzanwendungen anzudeuten, die sich für uns, ich meine für unsere Dichter, aus den Resultaten der wissenschaftlichen Analyse der Homerischen Gedichte ergeben, und hier ist es geboten, wieder anzuknüpfen an den Eindruck, welchen die geniale Entdeckung Wolf's auf die machte, die sie praktisch zunächst anging; ich meine auf Goethe und Schiller.

Da ist es nun merkwürdig zu sehen, wie die beiden Heroen der neugewonnenen Einsicht gar nicht so recht froh werden; ja, wie sie den Wolf'schen Sätzen

gegenüber es kaum za einer bestimmten Position bringen können. Goethe zwar begrüßte im Augenblick ihres Erscheinens freudig die Prolegomena als eine große kritische That, und sang noch ein Jahr später in dem Proömium zu Hermann und Dorothea:

„Erst die Gesundheit des Mannes, der, endlich vom Namen Homeros
Kühn uns befreiend, uns auch ruft in die vollere Bahn.
Denn, wer wagte mit Göttern den Kampf? und wer mit dem Einen?
Doch Homeride zu sein, auch nur als letzter, ist schön.“

Aber wenn man diese Verse genauer ansieht, so, däucht mir, läßt sich gerade aus ihnen beweisen, wie schwer es Goethe wurde, sich in die neue Anschauungsweise zu versetzen. Wenn etwas geeignet war, von jedem Versuch, homerisch zu dichten, abzuschrecken, so waren es doch wahrlich die Prolegomena! Freilich hatte Wolf die Dichter von dem Einen, von Homeros, dem dichtenden Individuum befreit; den Bösen waren sie los; aber die Bösen, die noch viel Böseren waren geblieben. Was waren denn die Homeriden, von denen Goethe hier spricht, als, wie wir sahen, die dichterischen Repräsentanten eines ganzen dichterischen Volkes in einer ganz bestimmten Kulturepoche?

Dies Moment, das doch der Angelpunkt der gan-

zen Frage ist, muß Goethe entgangen sein, oder er würde den Kampf mit dem „Einen" wahrlich leichter erachtet haben, als mit den „Vielen". Es muß ihm entgangen sein, sonst hätte er schwerlich nach dem Erscheinen der Prolegomena im Jahre 1798 den Plan zur Achilleis, einer Fortsetzung der Ilias, entworfen und denselben im folgenden Jahre in Angriff nehmen können. Eine Fortsetzung der Ilias? Nun, selbst ein Goethe fand, daß, wenn es schön sein mochte, der letzte der Homeriden zu sein, es ganz gewiß noch viel schwerer, oder, wie wir sagen müssen, unmöglich war, und er gab denn auch, nachdem er zwei Gesänge gedichtet, die Sache auf. Später wandte er sich wieder von der Wolf'schen Theorie ab und hielt sich, die Frage nach der Entstehung der Gedichte umgehend, „an die gewaltsame Tendenz der poetischen und kritischen Natur nach Einheit", mochte Homer sich lieber „als Ganzes denken, als Ganzes freudig ihn empfinden."

Was Schiller betrifft, so hat ihn, den Dramatiker, die Homerische Frage wohl nie so innig berührt, als den Epiker Goethe. Die „atomistische" Anschauungsweise, in der sich unter dem ersten gewaltigen Eindruck der Prolegomena alle Welt und selbst Goethe gefiel, kam ihm „nothwendig barbarisch" vor; und schließlich fand er sich gegen die gelehrten Barbaren mit dem schönen Epigramm ab:

„Immer zerreißet den Kranz des Homer und zählet die Väter
Des vollendeten ewigen Werks!
Hat es doch eine Mutter nur und die Züge der Mutter;
Deine unsterblichen Züge Natur!“

Wir acceptiren das Wort. Hier ist der eine Factor, dessen auch wir, und wären wir die modernsten der modernen, sicher sind. Mögen wir im Rauch der Städte nie vergessen, daß die Sonne Homer's auch uns leuchtet! Noch brandet die Woge am Felsengestade, wie sie vor drei Jahrtausenden brandete, noch zieht der Adler dieselben majestätischen Kreise durch die Lüfte, die er vor drei Jahrtausenden zog. Die großen Linien der Natur haben sich seitdem nicht verändert und werden sich auch, wenn wir unseren Weisen trauen dürfen, sobald noch nicht verändern.

Aber in diesem Sinne hat der Dichter das Wort wohl schwerlich gemeint. Der Dichter ist kein Landschafter; nicht die Natur draußen ist sein Thema, sondern die innere, die Menschennatur, und da muß man freilich zugeben, daß dem modernen Dichter eine unendlich schwierigere Aufgabe ward, als den Sängern der Ilias und Odyssee.

Zwar könnte man versucht sein, zu meinen, daß auch hier der Unterschied nicht gar so groß sei, daß, wie verschieden auch unter anderem Klima, unter andern

kulturgeschichtlichen Bedingungen die Menschenpflanze gedeihen mag, die Grundbedingungen ihres Wesens überall dieselben bleiben, daß sie überall nach Licht und Luft strebt; daß, so lange Menschen existiren, sie lieben und hassen, lachen und weinen, genießen und leiden werden; daß die Grundverhältnisse der Menschen unserer Zeit dieselben sind, die sie vor drei Jahrtausenden waren: der Aeltern zu den Kindern, des Gatten zur Gattin, des Bruders zum Bruder, des Freundes zum Freunde, des Individuums zur Genossenschaft, zum Vaterlande.

Zugegeben aber auch die Identität des Grundthemas der Poesie für alle Zeiten, so wird man doch auf der anderen Seite einräumen müssen, daß dieses Thema unendlich vieler Variationen, und unter diesen unendlich vielen zwar sehr einfacher, aber auch sehr verwickelter, sehr schwieriger fähig ist, und daß — wie es scheint — gerade wir eine Seite der großen Partitur abzuspielen haben, wo die Noten ein wenig bunt und kraus durcheinanderlaufen. Es ist ein Ding: in einer Zeit zu dichten, wo Jeder Jeden versteht, nicht blos weil er dieselbe Sprache spricht, sondern weil der Eine genau das denkt, das fühlt, was der Andere auch denkt und fühlt; und ein anderes: in einer Zeit zu dichten, wo es mehr als bloße Phrase ist, was man

alle Augenblicke hören kann: wir haben aufgehört, uns zu verstehen, oder: wir werden uns nie verstehen, obgleich die beiden Disputirenden deutsch, und vielleicht in dem Momente gerade ganz besonders deutsch sprechen. Es ist gar nicht dasselbe, ob der König und sein Schweinehirt auf Du und Du stehen, und kein Mensch etwas Besonderes darin findet, daß der Erstere sich die Gastfreundschaft und zur Nacht sogar den Mantel des Letzteren gefallen läßt, oder ob die Beiden, wenn überhaupt noch ein Verhältniß zwischen ihnen denkbar ist, eine Kluft trennt, die größer gar nicht sein kann. — Ich brauche diese Unterschiede nur anzudeuten, und Sie werden mir gewiß zugeben, daß, wo der alte Dichter auf ebenem Boden mühelos tanzt, der moderne sich durch ein zerklüftetes, dornüberwuchertes Terrain mühsam durcharbeiten muß.

Aber die Mühe der Arbeit soll ihn und wird ihn nicht abschrecken. Wenn er nur noch, wie unsere Uhrmacher, mit der Loupe vor dem Auge arbeiten kann, so hat er eben durch diese Loupe sehen gelernt. Freilich ist eine Sanduhr ein einfacheres Instrument als ein Chronometer, aber man kann von der Sanduhr keine Sekunden ablesen, wie von dem Chronometer, und die feineren Schwingungen unseres Seelenlebens bedürfen zu ihrer Messung feinerer Instrumente.

Und dann: was in aller Welt hindert uns, wenn nicht die beklagenswertheste Verkennung der Grundbedingungen aller Poesie, unsere Kraft aus dem Boden zu nehmen, aus dem sie der alte Dichter auch nahm? Haben wir kein Vaterland so gut wie es die Sänger von Ilias und Odyssee hatten? Haben wir keine Heimath, von der wir uns, wenn wir fern sind, sehnen, den Rauch aufsteigen zu sehen? Derselbe Goethe, dessen Achilleis ein so schwächliches Produkt ist, gewann seine Riesenstärke wieder, sobald er in Hermann und Dorothea den mütterlichen Boden der Heimatherde berührte. Konnte Schiller mit Recht die Natur die unsterbliche Mutter der Ilias und mit der Ilias jeder echten Poesie nennen, so dürfen wir wohl mit nicht minderem Recht als den sterblichen Vater echter Dichtung den Geist der Zeit bezeichnen, in welcher und für welche der Dichter schrieb. Und soll ja doch, wer den Besten seiner Zeit genug gethan hat, für alle Zeiten gelebt haben! Aber wäre sein Werk auch nur so kurzlebig, wie der Held der Ilias, der ja ebenfalls von einer unsterblichen Mutter geboren, aber von einem sterblichen Vater gezeugt war — der Dichter hat kein höheres Ziel, als den Besten seiner Zeit genug zu thun. Das kann er aber nicht, wenn er sich in das allerdings sehr bequeme Zelt exklusiven Dünkels zurück-

zieht und sich die erhabene Lyrik seiner selbstgeschaffenen Leiden melodisch mit der Zither begleitet, sondern nur dadurch, daß er sich freudig auf den Kampfplatz stürzt, wo die Schlachten seiner Zeit geschlagen werden. Zu jeder Zeit giebt es ein Ilion, das zu erobern ist, und das nicht gerade immer ein heiliges zu sein braucht, und an den Priamus, wenn es auch mit ihrer Lanzenkunde manchmal so ein eigen Ding sein mag, war bisher ebenfalls kein Mangel. Ist er ein Trojaner — nun wohl! so weiß er, wo die griechischen Schiffe liegen! Auch bei den griechischen Schiffen giebt es tapfere Rückzugsherzen, und Hector beweist, daß man eine Sache, die dem Untergang geweiht ist, noch groß vertheidigen kann. Gesündigt und gefehlt wird außerhalb der Mauern Troja's so gut wie innerhalb; Grieche oder Trojaner — jeder thue seine Schuldigkeit; heut zu Tage hilft ihm kein Gott, wenn er sich selbst nicht hilft.

Heut zu Tage!

Und wäre es denn wirklich heut zu Tage keine Lust, zu leben und zu dichten? Wäre denn wirklich zwischen unserer Zeit und zwischen jenen sonnereichen Tagen, in welchen die Homerischen Gedichte entstanden, so gar ekine Analogie? Vielleicht doch. Oder was ist denn die Bildung, nach der wir streben, anderes, als durch-

geistete Natur? Der Weg von der naiven ungebrochenen Natur durch die mäandrischen Pfade der Kultur zur Bildung mag ein sehr, sehr langer sein; aber endlich muß es doch einmal gelingen, und dieses so fleißige, so strebsame, so, Alles in Allem, tüchtige Geschlecht der jetzt lebenden Menschen mag sich mit bescheidenem Stolze gestehen, daß ihm neben so Vielem vor der Hand Unerreichbaren, so vielem Mißrathenem, doch auch Manches gerathen ist. Hat das wahre Wissen, das zu aller Zeit in seinem tiefsten Grunde demokratisch war, nicht viel geschafft und schafft es nicht noch täglich an der Ausfüllung der schroffen Kluft, welche das aristokratische Halbwissen zwischen die verschiedenen Stände der Nation gerissen hat? Die Einfachheit der Lebensformen, der Gefühls- und Denkweise war es, was jenen Sonnenkindern in dichterischer Hinsicht einen solchen Vortheil vor uns gab. Die Bildung aber, der wir zustreben, verwischt überall die verschnörkelten Rococolinien, in denen sich die bloße Kultur gefällt, um edleren, einfacheren Formen Platz zu machen: auch in unseren Anschauungen, unseren Sitten. Die Wahrheit ist einfach. Es ärgert die Menschen, sagt Goethe, daß sie so einfach ist. Nun, die Feinde der einfachen Wahrheit werden ihren Aerger wohl hinunterschlucken müssen.

Ist dieser Glaube an den Sieg der Bildung, an

den Sieg der durch die Bildung und in der Bildung zurückgewonnenen, und nur potenzirten, weil durchgeisteten, Natur nichts weiter als ein schöner leerer Traum?

Diese hohe, sehr solide Halle, in der wir uns hier befinden, zeugt dagegen. Diese Halle, in welcher Kopfwerker und Handwerker — in welcher Dichter und Schriftsteller, in welcher die Erwählten der Nation, in welcher Männer der Wissenschaft, deren Namen man mit Ehrfurcht nennt, wo immer die Bildung eine Stätte fand, täglich mit Männern und Jünglingen des Volkes brüderlich verkehren, deren Manchem das fließende Lesen und Schreiben als eine mühsam errungene Kunst gilt — diese Halle sagt, daß es kein Traum ist, daß die lange Periode der babylonischen Sprachverwirrung zu Ende geht, daß eine Zeit herangebrochen ist, in welcher der Mensch den Menschen wieder verstehen wird!

Bedenken wir das aber, und bedenken wir, daß uns die Wonne ward, im Lichte des vollen Bewußtseins unserer großen Zwecke an der Erfüllung dieser Zwecke zu arbeiten, wahrlich, dann ist es uns vergönnt, im höchsten Sinne mit dem Dichter zu sprechen:

Und die Sonne Homer's, siehe! sie lächelt auch uns.

Digitized by Google

II.

William Makepeace Thackeray.

Digitized by Google

II.

William Makepeace Thackeray.

Ein Vortrag, gehalten zu Berlin in der Sing-Akademie,
am 26. April 1867.

Ein bekanntes Wort Goethe's über Goldsmith's Vicar of Wakefield in „Dichtung und Wahrheit" lautet so: „Der Verfasser hat ohne Frage große Einsicht in die moralische Welt, in ihren Werth und ihre Gebrechen; aber zugleich mag er nur dankbar anerkennen, daß er ein Engländer ist, und die Vortheile, die ihm sein Land, die ihm seine Nation darbietet, hoch anrechnen. Die Familie, mit deren Schilderung er sich beschäftigt, steht auf der letzten Stufe des bürgerlichen Behagens, und doch kommt sie mit dem Höchsten in Berührung; ihr enger Kreis, der sich noch mehr verengt, greift durch den natürlichen und bürgerlichen Lauf der Dinge in die große Welt mit ein; auf der reichen bewegten Woge des englischen Lebens schwimmt dieser kleine Kahn und in Wohl und Wehe hat er Schaden oder Hülfe von der ungeheuren Flotte zu erwarten, die um ihn hersegelt."

Vielleicht schrieb Goethe dies, nachdem er von einem Spaziergang durch den stillen Park von Weimar über die menschenleeren Gassen der Stadt in seine Wohnung zurückgekehrt war, und ihm, während seine Gedanken nach dem wogenumdonnerten England schweiften, das Nachgefühl der Stille und Leere, die ihn hier umgab, schier ängstlich auf's Herz sank. Diese stille Leere! wie liegt sie so sonnig in dem lauschigen Straßenwinkel hinter der Kirche in Wunsiedel, wo unser größter Humorist, Jean Paul, das Licht der Welt erblickte! wie mag sie lang und langweilig auf der Straße von Göttingen gelegen haben, wenn Lichtenberg, der Satiriker, am Fenster stand, und sich scheu hinter dem Vorhang verbarg, so oft ein Bekannter die öde Straße heraufkam! Ach! der humoristisch-satirische Roman, um dessenwillen der Herr Professor möglicherweise diese sonderbaren Fensterstudien machte, wurde nie geschrieben: „die Langsamkeit der deutschen Postkutschen würde ja jede Entführung in einem deutschen Roman von vornherein unmöglich machen", spottete gelegentlich der witzige Mann; und langsam genug mögen sie gewesen sein die schwerfälligen Fuhrwerke auf den unergründlichen Wegen, wenn Börne noch ein halbes Jahrhundert später seine „Monographie der deutschen Postschnecke" schreiben konnte!

Nun sind sie freilich längst in die Rumpel-

kammer gestellt und den Weg aller Dinge gegangen, die gichtbrüchigen Postschnecken, an Göttingen selbst führt jetzt ein Schienenweg vorüber; auch ist die Zeit längst vorbei, in welcher Jemand, wie Jean Paul spottet, wenn er seine Schuhschnallen verloren hat, die betreffende Aufforderung an den ehrlichen Finder mit einem bescheidenen: „das Wo erfährt man im Intelligenzcomptoir" schließt. Wir tragen bereits seit einem Menschenalter keine Schuhschnallen mehr, sind auch gar nicht mehr so bescheiden, haben es doch aber trotz alledem noch immer nicht soweit gebracht, einen anderen Uebelstand zu beseitigen, den Jean Paul ebenfalls hervorhebt, daß es nämlich in Deutschland nirgends einen Ort gebe, den der Romanschriftsteller frank und frei nennen und zum Schauplatz seiner Geschichten machen könnte, mit andern Worten, daß wir noch immer kein Centrum, keine eigentliche Hauptstadt haben.

Zwar scheint unter diesem Mangel weder der historische, noch der idealisirende Roman zu leiden, der historische nicht, weil selbstredend die Geschichte ein geschichtlich fixirtes Lokal erfordert, überdies die Zeit das sonst Gemeine adelt; der idealisirende nicht, weil er, wie allem Individuellen, so auch der geographischen Genauigkeit feindlich ist. Der humoristische Roman aber kann diese Bestimmtheit nur schwer entbehren;

der Held eines humoristischen Romans kann nicht wohl, wie der Eduard der Wahlverwandtschaften, in einen abstrakten Krieg ziehen; der Humorist wird immer streben, seine Gebilde bis in's Einzelne zu individualisiren und dieser Individualisationsprozeß wird durch den scheinbar ganz gleichgiltigen Umstand, daß das Lokal des Romans von allen Lesern gekannt ist, außerordentlich begünstigt.

Die englische Romanliteratur ist der beste Beweis dafür. Fast alle humoristischen englischen Romane spielen entweder ganz oder zum Theil in London, London der Weltstadt, wie sie Dickens in seinem Barnaby Rudge schildert, „daß man nur einen kleinen Kreis dort zu ziehen brauche, um in seinem Umfang jedes Ding mit seinem Gegensatz und Widerspruch zu haben: Reichthum und Armuth, Laster und Tugend, Schuld und Unschuld, feiste Uebersättigung und nagendsten Hunger;" London, die Hauptstadt, die Jeder kennt, von der Jeder wenigstens so viel gehört und gelesen hat, daß der Autor mit einem Worte: London Bridge, Hyde Park, Charing Cross — das Lokal feststellt, und nicht nur das Lokal, sondern ich möchte sagen, auch die Atmosphäre sowohl im physischen als im moralischen Sinn.

Denn, was noch viel höher anzuschlagen ist: auf dieser alten, seit Jahrhunderten fest gegründeten, un-

unterbrochen benutzten Bühne, auf der jede Hintergrunds- und Seitencoulisse, jedes Versatzstück, jede Versenkung von dem letzten Proletarierbuben auf der Gallerie gekannt ist, bewegt sich ein Publikum, das wiederum seine verschiedenen Schichten und Klassen zu ganz bestimmten Typen ausgeprägt und mit ganz bestimmten Sitten und Gewohnheiten umschrieben hat. Der englische Autor braucht seinem Leser nicht nur nicht zu sagen, wo in dem Hause der drawing oder dinner-room liegt, sondern auch nicht einmal, wie es dort aussieht, wie die dort versammelte Gesellschaft sich bewegt, wie sie sitzt, geht, spricht. Und wie in diesem Falle, so in tausend und tausend andern. Die festen Typen, die sichern Formen seiner Gesellschaft ersetzen dem englischen Romanschreiber bis zu einem gewissen Grade die Vortheile, welche dem antiken Epiker die Uebersichtlichkeit und Gemeinverständlichkeit seines durch so viele Hände bereits gegangenen Mythen- und Sagenstoffes gewährte. Die Wichtigkeit dieser Momente in ihrem ganzen Umfange zu schätzen, ist wohl nur der im Stande, welcher sich selbst an der undankbaren Aufgabe abgemüht hat, eine Gesellschaft zu schildern, in welcher jeder Einzelne sich seine Formen, ja, ich möchte sagen, sogar die Sprache selber schaffen muß.

Indessen: es ist dafür gesorgt, daß die Bäume

nicht in den Himmel wachsen. So vortheilhaft dem Romanschreiber die genaue und gründliche Durcharbeitung der Formen ist, in welchen sich die Gesellschaft bewegt, so übel ist er daran, wenn diese Formen, wie sie es nur zu leicht thun, erstarren und verknöchern, und gleichsam aus dem Gesicht mit den leicht zu treffenden, energischen Zügen eine Fratze und Karrikatur wird. Ist er im Stande, sich innerlich ganz von dem Banne einer geisttödtenden Beschränkung des Fühlens und Denkens zu befreien, die plumpen Ketten eines sinnlosen Ceremoniells, das die „gute Gesellschaft" kanonisirt hat, zu zersprengen, die chinesische Mauer thurmhoher Vorurtheile und ellendicker Selbstzufriedenheit zu übersteigen oder zu durchbrechen — wird er freilich die Mit- und Nachwelt mit humoristischen und satirischen Romanen im großen Styl beschenken. Doch wie Wenige sind zu so Hohem beschieden! Von so Vielen, die ihrer Ketten spotten, ist fast keiner frei; die Meisten klirren und rasseln im Anfang schier ungeduldig mit denselben, dann aber gewöhnen sie sich daran, halten sie am Ende gar für einen originellen Schmuck. Mit solchen gefesselten Händen aber läßt es sich schwer schreiben, am schwersten humoristische und satirische Romane im großen Styl.

Aber, höre ich Sie fragen, weshalb sollen es denn

gerade humoristische und satirische Romane sein? welches Recht haben diese, vor den andern Gattungen genannt zu werden?

Wollte ich darauf antworten: wir leben eben in einer Zeit, wo es schwer ist, eine Satire nicht zu schreiben, so würden Sie das mit Recht für eine Finte halten, mit der ich Ihre Frage zu pariren suchte, und doch ist es kaum zu viel behauptet, daß dem Roman und speziell dem humoristischen Roman die Zukunft, auf ich weiß nicht wie lange gehört. Der Roman, das Werk des betrachtenden Dichters, wie W. v. Humboldt den Epiker definirt, der Roman, diese Grenzprovinz der Poesie nach der Prosa hin, ist die bequeme Form, zu der ein praktisch-nüchternes und doch zugleich vielbewegtes, vielerstrebendes Geschlecht immer greifen wird, um innerhalb dieses großen Rahmens die Breite und Weite seiner Erfahrung in einem Bilde wo möglich zu überschauen. Wiederum ist der Humor, wie wir ihn später definiren werden, diejenige Weltanschauung, welche für den mündigen Sohn eines freigeistigen, wissenschaftlichen, humanen Jahrhunderts die schicklichste ist. So sucht der Roman den Humor, um den Ueberschwall des Stoffes mit dem humoristischen Zauberstab des Hic et Ubique bewältigen zu können; so sucht der Humor den Roman, als das weite Gebiet,

auf dem "*Ἐν καὶ Πᾶν* — Eines und Alles — Platz hat, und die Idee mit den Dingen nach Lust Versteckens spielen kann.

Diese Prädisposition der Menschen unsrer Tage für den humoristischen Roman ist der innere Grund des Beifalls, mit welchem das Publikum jedes humoristische Produkt begrüßt, das sich nur über das Niveau der Mittelmäßigkeit erhebt; ist auch der Grund, weshalb die Repräsentanten des englischen Humors so viel bei uns gelesen werden, daß sie beinahe als deutsche Schriftsteller erscheinen. Dennoch stehen sie uns wieder fern genug, daß wir hoffen dürfen, für ihre Würdigung die rechten Gesichtspunkte zu finden und fest zu halten, die sich bei der Beurtheilung Mitlebender und Strebender so leicht verrücken und verschieben, und gerade deshalb habe ich die Wirksamkeit eines der ausgezeichnetsten Repräsentanten dieser Richtung zum Gegenstand einer einzelnen Vorlesung machen zu dürfen geglaubt. Ich wüßte in der That keinen Romanschreiber, bei dem, wie bei William M. Thackeray die Vortheile, aber auch zugleich die Nachtheile, die dem englischen Dichter sein Land, seine Nation darbieten und bringen, so gleichmäßig scharf hervorträten; keinen, an welchem sich in Folge dessen die Theorie des humoristischen Romans so gut demonstriren ließe, keinen endlich, aus dessen

Wirken und Streben, Irren und Fehlen man so viel praktische Lehren ziehen könnte, wohin das Fahrzeug unseres eigenen humoristischen Romans, das jetzt so fröhlich die Segel entfaltet, wird zu steuern, welche Klippen es wird zu meiden haben.

„Ich sah die Sitten meiner Zeit und ich schrieb dieses Buch", setzte Rousseau auf den Titel seiner neuen Heloïse, und „ich sah die Sitten meines Volkes und schrieb dieses Buch" hätte Thackeray auf das Titelblatt seines Book of Snobs schreiben können, desjenigen Buches, das zuerst die Aufmerksamkeit seiner Nation auf den kühnen Schriftsteller lenkte und diese Aufmerksamkeit auch vollständig verdiente. Denn wenn wir Thackeray nur als Satiriker nehmen, so hat er weder vorher noch nachher etwas Besseres geschrieben.

„Ein Snob," sagt Thackeray, „ist der, welcher, niedrig gesinnt, niedrige Dinge bewundert"; und zu dieser niedrigen Bewunderung niedriger Dinge rechnet er vor allem den absoluten, sich selbst wegwerfenden Respekt, dessen sich in dieser Nation der „Freisten der Freien" der Adel erfreut, der Reichthum erfreut, und überhaupt jeder äußere Beweis von Erfolg, gleichviel ob derselbe verdient oder unverdient, selbst erworben, ererbt oder sonst überkommen ist. Sie wissen das und sie rühmen sich dessen. — Wir leben nicht von Almosen,

wir ernten das Brot, das wir essen; wir sind matter-of-fact Menschen; wir leiden nicht, daß einer mehr scheint, als er ist, wie die windigen Franzosen; wir halten nicht, wie die bettelhaften Deutschen, dafür, daß einer einen abgeschabten Rock und geflickte Stiefel tragen und doch ein Gentleman sein könne. Das Maß der Respektabilität ist der jedesmalige Zustand, dessen sich die glücklich situirte Minorität der Besitzenden erfreut; des Lebens höchstes, ja einziges Ziel ist, in diesen Zustand zu gelangen, resp. sich in demselben zu erhalten. Deshalb sind wir das freieste, aber auch das konservativste Volk der Welt, wir beugen uns vor einem Baronet und berühren vor einem Lord dreimal den Staub mit der Stirn, dafür vindiziren wir uns aber auch das Recht, auf den Nacken Jedes, der weniger reich oder mächtig ist, als wir, den Hacken unserer dicksohligen Stiefel zu setzen. In dem Kampfe des Lebens verlangen wir keinen Pardon, aber wir geben auch keinen. Wir wissen, daß es sehr heidnisch ist, zu fragen, was man essen und trinken, womit man sich kleiden wird; aber wir wissen auch (als ein eminent praktisches Volk), daß, wenn wir uns nicht selbst um die Beantwortung dieser Fragen kümmern, kein Mensch auf Erden und kein Vater im Himmel dafür sorgen, und daß, wenn wir uns die Lilien auf dem Felde und

die Vögel unter dem Himmel zu Vorbildern nehmen, unsere Carrière aller Wahrscheinlichkeit nach in Fleet-Street endigen wird. Sind wir deshalb ein unchristliches Volk? Gott behüte uns! nein! im Gegentheil! in keinem Lande der uns bekannten Erde (und wir kennen so ziemlich die ganze Erde, Herr, und beherrschen sie obenein mit unserem Gelde und unsern Armstrong-Kanonen) — in keinem Lande der Erde ist der Priesterrock so unbedingt geachtet, existiren so viele in Safian-Leder mit Goldschnitt gebundene heilige Bibeln und Gebetbücher, wird — auch von respektablen Leuten, Herr! — so viel gebetet und fleißig in die Kirche gegangen. Dieses sonderbare Durcheinander von Mannheit und Bedientenhaftigkeit, von Einfalt und Heuchelei, von Bescheidenheit und Insolenz, das ist nun einmal unser Element; wir fühlen uns wohl darin; wir sind stolz selbst auf unsere Fehler, Herr! und müssen das auch, als Engländer und freieste Nation der Welt!

Ich glaube nicht, daß man mir wird vorwerfen können, ich habe in dieser flüchtigen Kopie des Bildes, das Thackeray im Snob-Buche von seinen Landsleuten entwirft, die Farben zu stark aufgetragen. Es würde mir leicht sein, jeden einzelnen Zug mit des Mannes eigenen Worten zu vertiefen. Was giebt es Schneidenderes, als seine Persiflage der Lordolatry, des Götzen-

dienstes, der mit der Lordschaft getrieben wird! — „Irgend Jemand wird enorm reich, oder holt für einen Minister die Kastanien aus dem Feuer, oder gewinnt eine Schlacht, oder bringt einen Vertrag zu Stande, oder ist ein geschickter Anwalt, der einen großen Haufen Sporteln zusammenträgt, und über diesen Haufen auf die Richterbank steigt — und das Land belehnt ihn auf immer mit einer goldenen Krone (mit mehr oder weniger Kugeln und Blättern) und einem Titel und dem Range eines Gesetzgebers. Deine Verdienste sind so groß, sagt die Nation, daß Deine Kinder nothwendig über uns regieren müssen. Es thut ganz und gar nichts, daß Dein ältester Sohn ein Dummkopf ist; wir halten Deine Dienste für so ausgezeichnet, daß er in Deine Ehren folgen soll, wenn der Tod Deine edlen Schuhe leer macht. Wenn Du arm bist, wollen wir Dir eine solche Summe Geldes geben, daß Du und der Erstgeborene Deiner Familie für immer in Fett und Glanz leben könnt. Es ist unser ausdrücklicher Wunsch, daß in diesem glücklichen Lande eine ganz besondere Race bestehen soll, die den ersten Rang einnimmt, für welche die ersten Preise reservirt werden und die besten Chancen in allen gouvernementalen Möglichkeiten und Patronaten.“ —

Sie sehen, wie ernst Thackeray hier die Sache

nimmt. Je heller die Flamme des Zornes in dem Satiriker brennt, um so dünner pflegt der Schleier der Ironie zu werden. Ja, manchmal fällt in dem Snob-Buche dieser Schleier ganz und gar, und Thackeray zeigt die Wahrheit unverhüllt, mag sich darüber ärgern, wer will und mag. „Ihr seid verhaßt über ganz Europa wegen eures schändlichen Stolzes!“ ruft er seinen Landsleuten einmal zu; und ein anderes Mal: „die Peerage ist des Engländers zweite Bibel!“ und wieder: „Du sollst nicht lieben ohne eine Kammerjungfer; Du sollst nicht heirathen ohne eine Equipage; Du sollst kein Weib haben, das Du in treuem Herzen hegst und keine Kinder, die Deine Knie umspielen, ohne einen Pagen in Livree und eine französische Bonne; Du sollst zum Teufel fahren, wenn Du keinen Brougham hast! Heirathe arm, und die Gesellschaft wird Dich verlassen; heirathe arm, und Deine Verwandten werden sich von Dir wenden; heirathe arm, und Deine Onkel und Tanten werden die Augen zum Himmel heben, und die traurige, traurige Weise, in welcher sich Tom oder Harry verplempert hat, beweinen!“

Nun wohl! wenn dies der Zustand der englischen sogenannten guten Gesellschaft ist, wer soll es dem Satiriker verdenken, wenn er schon im Snob-Buche zu dem

melancholischen Resultate kommt: „Jedes Herz ist eine Bude auf dem Eitelkeitsmarkt.“

Ich habe mich länger bei dem Snob-Buche aufgehalten, weil es für den Genius Thackeray's ebenso charakteristisch ist, als es die Pickwick-Papers für Dickens waren. Das Snob-Buch ist der glänzende Speer, den der reisige Kämpfer, mächtig ausholenden Schwunges, weithinein in die Feinde schleuderte. Ja, man kann sagen, daß in dem Snob-Buche schon der ganze Thackeray steckt. Es ist eine Mappe mit Skizzen, die er hernach im Einzelnen seiner großen Romane und kleineren Erzählungen ausführte, und diese Skizzen haben ganz den eigenthümlichen Zauber, der Produktionen dieser Art für den Kenner so entzückend macht. Sie sind entworfen mit einer unnachahmlich leichten, scheinbar anmuthig spielenden, in Wahrheit grausamen Hand.

Ich muß nun eine ganze Reihe von kleineren Arbeiten übergehen, trotzdem sich unter denselben solche Perlen befinden, wie die „Yellow-Plush-Papers“ und „the Hoggarty Diamond“, um zu dem Werke zu gelangen, mit welchem Thackeray für immer seinen Namen in das goldene Buch der englischen Literatur eingetragen hat. Dieses Werk ist sein berühmter und

berühmtester Roman: Vanity Fair, a novel without a Hero.

Es ist nicht leicht möglich, von diesem Werke mit zu großer Bewunderung zu sprechen. In den größten Verhältnissen angelegt, ist es bis in das kleinste und feinste Detail seiner fast überreichen Gliederung von demselben Geiste getragen, von derselben Kraft durchdrungen. Und dieser Geist ist der Geist eines Mannes, den das Leben in seine strenge Schule genommen und tüchtig befunden hat, und diese Kraft ist die Kraft eines Künstlers, der die Technik seiner Kunst in dem ihm überhaupt erreichbar höchstem Grade meistern lernte, während sein Genius noch in vollster Blüthe stand.

Der Roman hat wirklich keinen Helden, ja streng genommen (was natürlich auf dasselbe hinauskäme) auch keine Heldin. Becky Scharp tritt zu oft in den Hintergrund; sehr Vieles in der Geschichte steht zu ihr nur in einer sehr losen, Manches in gar keiner Beziehung. Dennoch macht sich dieser ästhetische Mangel sehr wenig geltend, er wird durch die Gleichmäßigkeit des Kolorits, wenigstens für den Laien, vollständig verdeckt. Wohin man auch blickt — es ist überall Vanity Fair; überall dieselbe hier zu Petrefakt erstarrte, dort in voller Auflösung begriffene Gesellschaft, deren Zustand, im Grunde

genommen, ein zum Theil versteckter, zum Theil ganz offener Krieg Aller gegen Alle ist.

Und insofern qualifizirt sich Becky wenigstens zum genius loci. Sie ist die inkarnirte Selbstsucht, „der Verstand ohne Tugend," wie ein englischer Kritiker sie nennt; ein scharfer, logischer Geist, der sich durch nichts imponiren läßt, was er begreifen kann, und der bald begriffen hat, daß Selbstsucht die große Rüstkammer ist für den Feldzug des Lebens, und daß der Erfolg die Mittel heiligt. So wirft sich die Tochter des armen verkommenen Malers in die Welt mit dem festen Vorsatz, so oder so Karriere zu machen. Und sie macht Karriere! Aus der Hülfslehrerin eines Mädchenpensionats wird eine Governeß in der Familie eines alten heruntergekommenen Baronets auf dem Lande, aus dieser die Frau des jüngeren Sohnes vom Hause, eines schwerfälligen Dragoneroffiziers, der sich in Folge dieser Heirath mit seiner Familie überwirft, und, da er selbst wenig Hirn hat, gezwungen ist, von dem Verstande seiner Frau zu leben. Die Schilderung der Wirthschaft dieses Paares in London ist ein Genrebild von packendster Wahrheit. Becky, die sich in rasender Eile zur vollendeten Schwindlerin entwickelt, wird von ihrem Gatten in einem Tête-à-tête mit ihrem vornehmen Buhlen ertappt und zum Hause hinaus getrieben.

Von Jedermann verlassen, eine Ausgestoßene der Gesellschaft, irrt sie auf dem Kontinent umher, bis sie durch eine Reihe wunderlicher Glücksfälle am Ende der Enden zu einem kleinen unabhängigen Vermögen (nebst obligater offizieller Kirchenfrömmigkeit) und damit — natürlich! — zur Respektabilität gelangt.

Indem nun dieser wunderbare Wandelstern durch so viele Sphären der englischen Gesellschaft schweift, erhält der Autor Gelegenheit, eine derselben nach der andern „mit seinen eigenen Lichtern zu erleuchten". Da ist zuerst die City, vertreten durch die Kaufherren Sedley und Osborne mit ihren Familien und sonstigem Anhang; dann der Landadel: die Crawley's: Sir Pitt Crawley auf Queen's Crawley, das Muster der Respektabilität in weißer Halsbinde und knarrenden Lackstiefeln, Parlamentsmitglied, der es vielleicht noch zum Lord Crawley bringt; der zweite Sohn, Rawdon Crawley, Becky's unglücklicher Gatte, Dragoneroffizier, famoser Billardspieler und Dandy, das Opfer seines kleinen Gehirns und seiner ungezügelten Leidenschaften; Bute Crawley, der Bruder des Baronets, Rektor auf Crawley, der Rennbahnen frequentirende, von Schulden erdrückte, Wein, Weiber und Würfel liebende Diener der Hochkirche von England nebst respektabler Familie. Dann die Armee, spezieller der Offizierstand: die Ka-

pitäne Dobbin, Osborne, Crawley, der Major O'Dowd; schließlich, dahinwandelnd über die niedrig geborne Menge wie eine Schaar von Göttern oder Titanen: der hohe Adel, vertreten durch den alten, verbuhlten, kaustischen Lord Steyne. — Und nun nach allen Seiten die reichsten Perspektiven in die verschiedenen Klassen der Gesellschaft. Der Mensch ist dem Autor ein Heerdenthier; das einzelne Exemplar ist werthlos und unverständlich; nur in der Heerde, in der Gemeinschaft mit seinen schreienden, hungrigen, beißenden Gefährten gewinnt es seine Bedeutung und Erklärung.

Ein höchst ausgezeichnetes Exemplar des Heerdenmenschen — ja, vielleicht das ausgezeichnetste, wie er nun einmal diese Spezies sah, schildert Thackeray in dem kleinsten und bei Weitem besten seiner drei historischen Romane. Ja, dieser Roman, den er „The Luck of Barry Lyndon" betitelte, gehört nach meiner Ansicht zu dem Besten, was Thackeray geschrieben hat, und rangirt unmittelbar neben dem Snob-Buche und Vanity Fair, zu denen es auch nach der Zeit der Entstehung gehört. Ich gehe noch weiter und behaupte, daß Thackeray dem, was er — wie wir später sehen werden — für das Höchste des Romanschriftstellers hält, niemals, selbst nicht im Snob-Buche, selbst nicht in Vanity Fair, so nahe gekommen ist, wie in diesem

kleinen Meisterwerk. Nichtsdestoweniger ist dasselbe bei uns so gut wie nicht gekannt, und auch die englischen Kritiker pflegen mit einigen höflichen Zeilen an demselben vorbeizugehen. Freilich ist es nicht Jedermanns Sache, eine Zeit, wie die des siebenjährigen Krieges, in welcher die Geschichte spielt, ohne Schminke zu sehen: mit ihrer ganzen vollblütigen Derbheit, ja, Rohheit, mit ihrem Zopf, der so pedantisch, mit ihrem Stock, der so brutal, mit ihren Gamaschen, die so ledern waren! Und Thackeray geht dieser Aufgabe so resolut zu Leibe, daß die Täuschung manchmal vollkommen ist, daß man in der That oft ein mit Tabaks- und Weinflecken gezeichnetes vergilbtes Manuskript aus jenen Tagen zu lesen glaubt. Der Dichter hat seine Absicht vollkommen erreicht. Was um Alles in der Welt — und wir werden diesen Punkt alsbald zu erörtern haben, — was, sage ich, um Alles in der Welt, der Held eines Romans in unseren Tagen nicht einmal denken, geschweige denn sagen, oder gar thun dürfte, das denkt, sagt und thut frank und frei der glücklicher situirte Barry Lyndon, Esquire, ein irischer Abenteurer, Spieler und Schwindler, der auf der Höhe seines Glückes mit Fürsten verkehrt, hernach die reichste Erbin Englands heirathet, um schließlich am delirium tremens im Armenhause zu sterben. An dergleichen

Lebensläufen in auf- und absteigender Linie findet, wie gesagt, nicht Jedermann Geschmack; eben so wenig, wie an gewissen Bildern aus der niederländischen Schule, deren derber Realismus zarte Augen und Seelen so empfindlich beleidigt, während der Kenner das saftige Kolorit, die reine Zeichnung, die Treue der Beobachtung, den kräftigen Humor nicht genug bewundern kann.

Es würde mich selbstverständlich viel zu weit führen, wollte ich sämmtliche noch übrigen, zum Theil sehr bändereichen Romane unsers Autors eben so ausführlich besprechen, wie seine drei Meisterwerke. Glücklicherweise ist dies aber auch nicht nöthig. Einmal werden wir noch auf fast jedes derselben in einem anderen Zusammenhange zurückkommen müssen, und dann ist noch ein tieferer Grund, der uns der Mühe einer ausführlichen Analyse überhebt.

Mit den einzelnen Werken eines Romanschriftstellers ist es wie mit den Ringen, welche ein ins Wasser geworfener Stein auf der Oberfläche bildet. Die ersten Ringe, die dem Mittelpunkte, von dem die Kraft ausging, zunächst auftauchen, sind die energischsten; dann kommen andere, glattere, umfangreichere, weniger kräftige, und so zittern sie weiter und weiter, bis sie den Rand des Teiches erreichen, oder die Kraft, die sie

hervorrief, erloschen ist. Der Romandichter, sagen wir, ist der Beobachter par excellence; was er zu beobachten, was er darzustellen hat, ist im Grunde nichts weniger als — Alles, die Menschheit in dem Rahmen der Natur, oder wenn das zu großsprecherisch klingt: die Menschen seiner Zeit, seines Volkes. Hier ist ihm dem Begriffe nach ein unendliches, unerschöpfliches Thema gegeben, und so ist denn eben jeder neue Roman eines Autors ein Versuch, diesem Thema eine neue und immer wieder eine neue Seite abzugewinnen; aber da das Urbild im Grunde immer dasselbe ist, werden auch die Abbilder sich gleichen bis auf die Unterschiede, die durch den etwa veränderten Standpunkt des Beobachters, oder durch eine neue Methode und Manier, in die er sich hineingearbeitet hat, hervorgebracht werden. Diese Unterschiede können nun allerdings selbst bei dem betrachtenden Dichter noch immer bedeutend genug sein, — und wir werden dergleichen auch bei unserem Autor konstatiren — im Allgemeinen aber läßt sich sagen, daß dieselben zwar fast niemals so groß sind, als sie scheinen, daß sie aber nirgends geringer sind, als bei dem humoristischen oder dem satirischen Dichter. Diese nämlich haben eigentlich jeder nur eine Weise, die Welt anzuschauen und auch nur eine Weise, sie darzustellen, sie müßten denn etwa, was

sie freilich oft genug thun, ihre beiderseitigen Anschauungs- und Darstellungsweisen mit einander vertauschen — ein Rollenwechsel, der, wie wir sofort sehen werden, sogar in einem und demselben Autor füglich stattfinden kann.

Hier nun muß die Frage formulirt werden, die sich gewiß im Laufe dieser Betrachtungen schon mehr als einmal bei Ihnen gemeldet hat, die Frage nämlich nach jener spezifischen Eigenschaft, die unsern betrachtenden Dichter zu einem Humoristen oder Satiriker, vielleicht zu Einem und dem Andern macht.

Die Beantwortung dieser Frage führt uns direkt in eines der schwierigsten Kapitel der Aesthetik.

Aber mögen die Damen nicht fürchten, daß ich von einer so günstigen Gelegenheit, sie auf die dürre Haide der Spekulation zu locken, einen unbescheidenen Gebrauch machen werde. Wollen Sie mir nur gütigst verstatten, aus der Lehre vom Humor und der Satire diejenigen Sätze hervorzuheben, welche für unsern Zweck unbedingt nothwendig sind, weil das Verständniß derselben allein die Siegel löst, mit welchen uns das geheimste Wesen unsers Autors noch immer verschlossen ist.

So nehmen wir denn als feststehend an, daß die Weltanschauung des humoristischen Künstlers eine solche

ist, welche die Endlichkeit nicht vom Standpunkte der Religion als heilsbedürftig und der Erlösung entgegenharrend; auch nicht, wie es der ideale Künstler thut, blos als Rohstoff für ideale Kunstgebilde ansieht, sondern als in jedem Punkte und in jedem Augenblicke bereits von der unendlichen Idee durchdrungen, also daß für ihn, den humoristischen Künstler, eigentlich gar nichts Kleines und Gemeines existirt, ebensowenig wie für den konsequenten pantheistischen Philosophen, von dem er sich im Grunde nur dadurch unterscheidet, daß er, was jener begrifflich faßt und in dem reinen Aether des logischen Denkens schwebend hält, in die Sphäre der Phantasie hinabzieht, und durch das Medium der Phantasie, d. h. künstlerisch, den Sinnen faßlich, dem Herzen verständlich darstellen will.

Wenn der humoristische Künstler also theoretisch nur eine von der Idee durchleuchtete Wirklichkeit kennt, und seine Praxis darin besteht, die Wirklichkeit so darzustellen, daß sie in jedem Punkte eben von der Idee durchleuchtet, gleichsam transparent ist, so steht ihm scheinbar Niemand ferner als der Satiriker; der Satiriker, welcher, im diametralen Gegensatz, die Idee und die Wirklichkeit nicht zusammenwirken kann, sondern sie nur nebeneinander, oder vielmehr hintereinander stellt, und zwar so, daß sich die harte, spröde

Wirklichkeit in scharfer, schwarzer Silhouette von dem leuchtenden Hintergrunde der Idee abhebt. Ich sage: begrifflich sind die humoristische und die satirische Kunst prinzipielle Gegensätze, in Wirklichkeit aber berühren sie sich, wie das ja die Art der Gegensätze, alle Augenblicke, gehen mit Blitzesschnelle in einander über, in einem beständigen Wechsel, der es dem Beurtheiler schwer und manchmal unmöglich macht, in jedem Augenblicke zu erkennen, ob dies noch Humor, ob es nicht schon Satire, oder ob es nicht vielmehr keins von Beiden, sondern die nackte Prosa ist.

Dies sonderbare Verhältniß erklärt sich leicht. Dem Humoristen nämlich kann es bei dem heiligsten Eifer nicht immer gelingen, die schwere, spröde Wirklichkeit zu bewältigen, ich meine zu durchhellen. Dann aber erscheint diese, da sie der Humorist nicht im Sinne des idealisirenden Künstlers verschönt hatte, als häßlicher Flecken auf der dahinterstehenden Sonne der Idee — und die Satire ist fertig. Umgekehrt aber kann, wie der Humorist aus Ohnmacht gegenüber der frechen Wirklichteit zum Satiriker, so der Satiriker aus Gutmüthigkeit, aus Mitleid mit dem Jammer der Endlichkeit, davon er ja doch schließlich ein Theil ist, zum Humoristen werden. Prosaisch werden beide: Humorist und Satiriker, in dem Maße, als sich ihnen die Sonne

der Idee verdunkelt, oder gar untergeht; am drohendsten ist diese Gefahr für den Satiriker, weil in seiner Weltanschauung die an und für sich durchaus prosaische Trennung von Idee und Wirklichkeit von vornherein gesetzt ist, und eigentlich immer nur scheinbar überwunden wird.

Je schwieriger nun aber, selbst für den Kenner, die Entscheidung der Frage: ob Humor, ob Satire? nach objectiven Kriterien ist, um so fester müssen wir uns an ein Unterscheidungszeichen halten, das wir in uns selbst wahrnehmen, und über das sich auch der Laie nicht täuschen kann. Ist nämlich ein Werk, mag es im Einzelnen sein, was es wolle, im Großen und Ganzen humoristisch, so wird die Wirkung, die es auf uns ausübt, immer eine wohlthuende, die Empfindung, die es in uns zurückläßt, immer eine von einer sanften Wehmuth leise ausgehauchte Heiterkeit sein; war hingegen das Werk, wie auch immer die Details anders gefärbt sein mochten, in seiner Grundtendenz satirisch, so wird es nothwendig einen Stachel in unserm Gemüthe zurücklassen; das Lächeln auf unsern Lippen wird ohne Süßigkeit sein.

Was hier von dem einzelnen humoristischen oder satirischen Werke behauptet wird, muß sich natürlich auch auf die ganze Wirksamkeit eines humoristischen

oder satirischen Dichters anwenden lassen, und so formulirt sich jetzt unsere vorhin aufgestellte Frage so: Welches ist der Gesammteindruck von Thackeray's Werken auf den Leser? wie ist das Weltbild gefärbt, welches vor unser geistiges Auge sich hinstellt, sobald wir den Namen Thackeray aussprechen?

Ich glaube kaum einem Widerspruche zu begegnen, wenn ich sage, daß dieses Bild, Alles in Allem, ein dunkles, daß der letzte Schluß von des Dichters Weisheit ein trauriger, traurig machender ist. Oder ist es nicht traurig, zu wissen, oder dafür zu halten, daß Alles eitel ist? daß diese Endlichkeit überall in sich zerbröckelt, um so, zerbröckelt und zerrieben, vom Strome der Zeit fortgeschwemmt zu werden, und wieder einer andern Zeit als Humus zu dienen, die auch wieder nur eine in sich zerbröckelnde und zerfallende Welt erzeugen wird, und so fort in alle Ewigkeit?

Diese triste Ueberzeugung ist der Schatten, der auf Thackeray's Welt liegt und selbst die Helligkeit von Freundschaft und Liebe abdämpft. Habe ich diesen Schatten zu schwarz gemalt? ich glaube nicht. Ich kenne kein melancholischeres Bild, als das, in welchem Thackeray in dem Vorworte zu seinem Meisterwerke den Titel desselben erklärt. Hören Sie selbst:

„Wie der Direktor der Bude vor dem Eingang

auf der Platform sitzt und auf den Markt herabblickt, überkommt ihn, während er die bunte Scene überschaut, ein Gefühl tiefster Traurigkeit. Da wird gewaltig gegessen und getrunken, da wird geliebt und kokettirt, gelacht und geweint, geraucht, betrogen, gefochten, getanzt, gefiedelt; da ellbogen sich grobe Gesellen breitspurig durch die Menge, da äugeln Stutzer nach den Frauen, Spitzbuben sind an der Arbeit, Polizisten auf der Wacht, Quacksalber (andere Quacksalber, der Teufel hole sie!) schreien vor den Thüren ihrer Buden, Landleute blicken staunend hinauf zu den beflitterten Tänzern und armen alten Springern, während das Geschlecht der Langfinger hinten an ihren Taschen seine Kunst versucht. Ja, das ist der Eitelkeitsmarkt! Kein sehr moralischer Platz ohne Frage; auch kein besonders lustiger, aber dafür desto lärmender. Sieh dir die Gesichter der Acteurs und Spaßmacher an, wenn sie von ihrem Geschäft kommen; sieh dir den armen Hansnarren an, wenn er die Farbe von seinen Backen wäscht, bevor er sich mit seinem Weibe und den kleinen Hansnarren hinter dem Vorhang zu seinem Mittagsbrot setzt! Gleich wird der Vorhang wieder in die Höhe gehen und er wird mit einem Salto mortale hereinkommen: „Guten Tag! wie geht's!"

Preßt es einem nicht das Herz zusammen, wenn

man so eine Zeit lang still gestanden und mit verschränkten Armen auf dies Bild geblickt hat? — Kein besonders lustiger Platz, aber desto lärmender .. ja wohl! — Guten Tag, wie geht's? .. schlecht geht's! alter betroddelter und geschminkter Freund! Dir und mir, uns Allen in Vanity Fair.

Und das Buch hält, was der Titel verspricht: es ist wahrlich Vanity Fair. Thackeray nennt einmal Smollet's Humphrey Clincker die lachenswertheste Geschichte, die je geschrieben worden; man könnte mit größerem Recht Vanity Fair die düsterste, beweinenswertheste nennen. Was ist die ruling passion, die herrschende Leidenschaft aller dieser Menschen, die sich hier durcheinandertreiben, schwatzen und kreischen, lächeln und zornig blicken, intriguiren und kokettiren, einander lieben, hassen, verachten, beneiden, ein Bein stellen, zu Boden bringen, unter die Füße treten! Selbstsucht und abermals Selbstsucht! Selbstsucht bis in ihre Liebe hinein, in ihre reinste Liebe, auf deren Reinheit sie schwören würden bei Allem, was ihnen heilig ist, wenn ihnen überhaupt etwas heilig wäre, als sie sich selbst.

Ein schauerliches Resultat, dessen letzte Konsequenzen zu ziehen, der Dichter den Muth hatte. Es ist von einer wahrhaft fürchterlichen Ironie, daß der einzig wirklich edle Charakter in dem Buche, der gute ehrliche

Major Dobbin einsieht, einsehen muß, daß das Weib, um welches er länger gefreit hat, als Jakob um Rahel, — daß seine vielgeliebte, heißbegehrte, endlich gefundene Amelia ein kleingeistiges, bornirtes, verschwommenes, sentimentales Frauenzimmerchen ist mit einem so guten, so weichen und gelegentlich so grausamen Herzen, daß selbst Becky sie durch Gutmüthigkeit beschämen kann.

Und, bemerken Sie wohl, zwar nur das eine Werk heißt Vanity Fair, aber in Pendennis, den Newcomes u. s. w. — überall ist Vanity Fair; überall ertönt, bald näher und bald ferner, die Trauerklage: du Menschenkind, bedenke, daß du sterben mußt, und daß Alles, Alles eitel ist!

Eine besonders merkwürdige, ja in ihrer Art einzige Illustration zu dieser misanthropischen Lehre von der Eitelkeit der menschlichen Dinge bietet die Geschichte der Beatrix im Henry Esmond. Wer erinnert sich nicht mit Vergnügen dieser Gestalt, an die der Dichter die brillantesten Farben auf seiner Palette verwandt hat! Mit bezaubernder Schönheit, mit all' den holden Gaben der Aphrodite ausgestattet, geliebt von den Grazien, voll Geist und Witz, ein auserwähltes Wesen — so schwebt sie dahin durch den Roman, und die Straußenfedern ihres Barrets nicken von ihrem stolzerhobenen Haupte und die lange Schleppe ihres Kleides

verwischt die Spur ihres elastischen Fußes auf dem Rasen des schattigen Parks von Castlewood. Zwar fürchtet der Leser von Anfang an, daß dies Meisterstück der Schöpfung in den Händen der Menschen möchte verdorben werden, und diese Furcht ist nur zu begründet. Beatrix zeigt sich ebenso herrschsüchtig, wie sie geistreich, ebenso launisch, wie sie anmuthig und ebenso leichtsinnig, wie sie schön ist; aber bis zuletzt und selbst noch in dem Augenblicke, wo sich ihr Schicksal erfüllt, wo sie dem unwürdigen Stuart nach Frankreich folgt, ist sie schön — wie die, welche einst Engel waren, in der Hölle selbst ihre hohe Abkunft nicht verleugnen können.

Wohl! und diese selbe Beatrix — nein! nicht dieselbe, aber doch: diese, einst so schöne, so anmuthige Beatrix, sie erscheint in den Virginians, der Fortsetzung von Henry Esmond, wieder, aber in welch' veränderter Gestalt! Aus dem jungen, liebreizenden Mädchen ist ein zahnloses, tabackschnupfendes, whistspielendes, habgieriges, ränkesüchtiges, medisantes, freches, kupplerisches altes Weib geworden, wie sie Thackeray anzubringen liebt, und wie er sie so meisterhaft schildert. Könnte man sagen: Dies ist Willkür, ist Verläumdung, ist eine Unmöglichkeit, man würde den Alp los werden, mit dem der Autor hier unsere Brust be-

lastet; aber das Grauenhafte ist, daß man sich eingesteht: Dies kann, ja unter den gegebenen Verhältnissen mußte es sein, mußte aus der schönen Kokette diese Lastergestalt werden. Aber welche Verzweiflung an den menschlichen Dingen birgt nicht diese traurige Weisheit, und welcher kühle Muth gehört zu dieser Mitleidslosigkeit, mit welcher der Dichter sein eigenes Gemälde zerstört, als ob er nie selbst vor demselben angebetet, sein Herz nicht höher geschlagen hätte, während seine Künstlerhand diese wunderbaren Formen auf die Leinwand zauberte. Wahrlich, trostloser als die Geschichte der Beatrix ist nichts in dem trostlosen Candide des Voltaire!

So ist auch der Schluß der Newcomes offenbar auf einen Akkord der tiefsten Schwermuth angelegt. Das Schicksal des zum armen ungeschickten Maler herabgesunkenen, einst so glänzenden Clive, an der Seite einer unverständigen kleinen Frau, die ganz unter der Botmäßigkeit einer furienhaften Mutter steht; das Schicksal von Clive's Vater, des Oberst Newcome, des edelsten Charakters, den Thackeray je gezeichnet hat, der vom Unglück ganz gebrochen, halb kindisch geworden, in einem Armenhause stirbt; die leidvolle Vereinsamung der glänzenden Ethel, wiederum der schwungvollsten, nobelsten seiner Frauengestalten — das Alles ist von

der tiefsten Traurigkeit — ein nicht mißzuverstehender Kommentar zu dem, was der Chor der Jünger im Faust singt:

Ach, an der Erde Brust
Sind wir zum Leide da!

Und diese Wahrheit wird noch schneidender dadurch, daß der Autor schließlich, nachdem das Leid eigentlich kaum größer werden kann, durch einige willkürliche, höchst unwahrscheinliche Zufälle, was nicht mehr zu retten ist, rettet, und die sentimentalen Fragen seiner Leser in einem Nachwort mit bitterster Ironie also beantwortet:

„Mach's lieber Freund, ganz wie Du willst! Richte Dein Phantasieland ganz nach Deinem Geschmacke ein! Alles, was Du willst, ereignet sich in Phantasieland. Schlechte Menschen sterben à propos (so war z. B. der Tod der Lady Kew höchst sinnreich, denn siehst Du nicht, lieber Leser, daß, wenn sie nicht gestorben wäre, Ethel schon in der nächsten Woche Lord Farintosh hätte heirathen müssen!), langweilige Menschen gehen einem aus dem Wege, die Armen werden belohnt, Hochmüthige zu Fall gebracht; die Frösche bersten vor böser Wuth, die Füchse fangen sich in den Eisen, das Lamm wird vom Wolf befreit — Alles im rechten Augenblick! Und der Poet von Phantasieland belohnt und straft absolut.

Er theilt großartig Säcke mit Gold aus, für die man keine Dreiersemmel kaufen kann, bearbeitet den Rücken der Schlechten mit Schlägen, die nicht weh thun! ... ach, glückliches, glückliches Phantasieland!"

Man muß es Thackeray lassen: er hat von diesem absoluten Rechte des Poeten von Phantasieland herzlich selten Gebrauch gemacht. Er weiß zu gut, wozu wir „an der Erde Brust" da sind; und will er es einmal vergessen, so erscheint sein Spiritus familiaris. Der heißt „Aber". Er kennt den sonderbaren Gesellen gut genug; er sagt von ihm: „Aber" kommt, ohne daß wir ihn rufen. „Aber" ist unser besseres Wissen; „Aber" ist des Skeptikers unzertrennlicher Begleiter, mit dem er einen Pakt gemacht hat. Und wenn er sich in anmuthige Träumereien versenkt, oder sich Luftschlösser baut, oder den Tönen süßer Musik lauscht, oder den Klängen von Kirchenglocken — „Aber" klopft an die Thür, und sagt: Meister, hier bin ich; Du bist mein Meister, aber ich bin Dein. Gehe, wohin Du willst, Du kannst nicht ohne mich gehen. Ich flüstere in Dein Ohr, wenn Du in der Kirche auf den Knieen liegst, ich werde an Deinem Hochzeitsbette stehen. Ich werde mich unter Deine Kinder mit zu Tische setzen. Ich werde an Deinem Sterbelager nicht fehlen. Das ist, was „Aber" ist.

Von jener Liberalität also der Dichter aus Phantasieland, bei denen an jener Schwelle „Ende“ genannt, immer ein Wagen mit Vieren hält, die glücklich Liebenden von da an sanft durch's Leben zu kutschiren, ist Thackeray frei zu sprechen. Aber so rücksichtslos er gegen die sentimentalen Gemüther ist, so rücksichtsvoll ist er gegen die respektabeln, und diese Rücksicht ist, wie wir gleich sehen werden, unendlich viel schädlicher, indem sie scheinbar seinem Humor zu Gute kommen läßt, was sie seiner Satire an Kraft raubt, in Wahrheit aber diese freilich ganz entschieden schwächt, aber ohne jenem wesentlich aufzuhelfen.

Bis jetzt war, wenn wir jenes subjektive Kriterium, wonach wir von satirischen Werken mit einem bittern, von humoristischen Werken mit einem süßen Geschmacke scheiden, auf Thackeray anwandten, der satirische Eindruck ohne Frage der vorherrschende. Das Snob-Buch, Vanity Fair, die Geschichte von Barry Lyndon — d. h. seine drei besten Werke — sind alle in jenem satirischen vernichtungsfrohen Geist concipirt und ausgeführt, der — wenn man Kleines mit Großem vergleichen darf — an den Gott Apollo erinnert, wie er von des Olympos Höhen herabschreitet, zürnenden Herzens, den Bogen um die Schultern und den wohlverschließbaren Köcher, daherwandelnd düsterer Nacht gleich;

und sich nun entfernt von den Schiffen setzt, die tödtlichen Pfeile abschnellt, und Alles unterschiedslos trifft: Maulthiere, hurtige Hunde, Menschen, also daß die Todtenfeuer unablässig brennen. Pendennis aber, die Adventures of Philip, Henry Esmond, die Virginians, zum Theil auch die Newcomes, machen einen wesentlichen anderen Eindruck. Der Gott hat den Köcher wohl verschlossen, ist zu den Griechen in's Lager gekommen und schlendert zwischen den Zelten umher, ein halb gutmüthiges, halb sarkastisches Lächeln auf den Lippen, im Uebrigen aber sehr geneigt, die Dinge gehen zu lassen, „wie's Gott gefällt."

Dieser Schritt von der Höhe außerhalb des Lagers in die Niederung des Lagers selbst, ist mit dem Uebergang von Vanity Fair zu Pendennis ganz entschieden gemacht. Wie unendlich bezeichnend ist es für dies letztere Werk, daß der Mentor des Telemach, der Major Pendennis, ein vollendeter Selbstling und Weltling, und der Telemach selbst, Mr. Arthur Pendennis, der würdige Schüler des Meisters ist. Der Einzige in dem Buch, welcher gegen diese eudämonistischen Weisheitslehren Protest erhebt, George Warrington, wird, trotz der ganz augenscheinlichen Vorliebe, ja Bewunderung, welche der Autor für ihn empfindet, von dem jüngeren Freunde auf der Rennbahn des Lebens

weit überholt. George brummt und schilt; aber im Grunde kann er nicht mitsprechen, denn er ist durch eine unkluge Heirath, die er als Jüngling schloß, und die ihm jetzt als unüberwindliche Last an den Flügeln hängt, so zu sagen, kampfunfähig und zur Entsagung gezwungen; Arthur aber lacht den Diogenes in der Tonne aus und zieht hin und gewinnt Reputation, Vermögen, die Braut und Alles, was noch sonst zur Respectability gehört. George ist ein Einzelwesen, ein Unicum, von dem sich keine Regel abstrahiren läßt; Arthur ist ein Heerdenmensch, ein Beispiel zur Genusregel, die durch ihn und in ihm für kanonisch erklärt wird.

Was kann Thackeray veranlaßt haben, seinen Standpunkt zu verlassen, oder, wenn das zu viel gesagt erscheint: sich von jetzt an weniger fest auf seinem Standpunkt zu halten? Eine kleine Geschichte, die er in der Vorrede zum Pendennis erzählt, und aus der er auch nicht vergißt, die Moral zu ziehen, mag uns auf die Spur leiten. Die Sache war, daß Mr. Arthur Pendennis, wie Sie sich vielleicht erinnern, im Laufe der Erzählung einmal auf dem Punkt steht, sich, wie Egmont, in ein hübsches Bürgermädchen zu verlieben, ich glaube ihr sogar ein oder ein paar Küsse auf die frischen Lippen drückt. Diese Ungeheuerlichkeit in einem

Roman, von dem jede nächste Nummer in unzähligen drawing-rooms von England, Schottland, Irland, die Kolonien nicht mitgerechnet, mit Ungeduld erwartet wurde, erregte einen Sturm von Indignation und Mißfallen. Die Abonnenten verließen den Erzähler schaarenweise; es blieb ihm nichts Anderes übrig, als einzulenken; seine einzige Genugthuung war, die kleine charakteristische Geschichte im Vorwort zu erzählen und hinzuzufügen: „Wir dürfen die Menschen unserer Zeit nicht zeigen, wie sie sind, mit den notorischen Schwächen und dem Egoismus ihrer Lebensweise und Erziehung. Seit der Verfasser des Tom Jones begraben wurde, ist es keinem Dichter unter uns erlaubt gewesen, mit der ganzen Kraft, die ihm zu Gebote stand, einen Mann zu schildern. Wir müssen ihn drapiren und ihm eine gewisse konventionelle Scheinheiligkeit geben. Die Gesellschaft will die Naturwahrheit in unserer Kunst nicht. Ihr wollt nicht hören, was in der wirklichen Welt vor sich geht: in der Gesellschaft, in den Klubs, Schulen, Lesezimmern, — was das Leben und das Gespräch eurer Söhne ist. Etwas mehr Freimüthigkeit als gewöhnlich ist in dieser Geschichte versucht worden, hoffen wir, mit keiner schlechten Absicht von Seiten des Autors und keinen schlimmen Folgen für irgend einen der Leser.“ . . .

Etwas mehr Freimüthigkeit! mit keiner schlechten Absicht! hoffend, daß es keine schlimmen Folgen habe! — Ist das die Sprache eines Mannes, der, wenn einer, zum Richter berufen war in Israel? Darf die Hand, welche mit Geißeln und Skorpionen züchtigen kann, so streicheln? Kommt diese milde Rede, durch welche ein Pater peccavi leise hindurchklingt, von den Lippen des Predigers in dieser Wüste des Lebens, auf diesem Markt der Eitelkeiten? Ist das tausendköpfige Thier doch mächtiger gewesen als Herakles! Findet er es bequemer, anstatt den nutzlosen Kampf weiter fortzusetzen, sich mit dem Drachen in seinem Sumpfe anzusiedeln?

Thackeray, ich meine den Thackerey des Pendennis der Virginians, der Adventures of Philip, würde allen diesen Fragen mit einem Achselzucken begegnen, oder, wenn er die Wahrheit sagen wollte, antworten müssen: Mein lieber Herr! Was Sie da sagen vom Prediger in der Wüste und von Herakles -- das ist Alles recht schön und gut, aber ich bin kein Heros und habe auch keine Flüsse durch die Ställe des Augias zu leiten. Am allerwenigsten bin ich aber oder möchte ich ein Prediger in der Wüste sein. Ich bin ein englischer Gentleman, an dessen Respektabilität nicht der leiseste Flecken haftet, ich bin Mitglied von mehreren Klubs,

die zu frequentiren mir Bedürfniß ist. Ich bewege mich viel in der Gesellschaft, die mir meine Stoffe liefert und mit der ich es schon aus dem Grunde nicht verderben möchte. Meine Romane sind ein treues Bild der Gesellschaft; was würde aus der Gesellschaft werden, wenn Jeder seine Meinung frei heraussagen wollte? so geschieht das auch in meinen Romanen nicht. Ich bin in Vanity fair, Barry Lyndon und dem Snob-Buche weit genug gegangen; noch weiter, würde zu weit sein. Lassen wir es dabei bewenden!

Sehr wohl; aber in eben dem Vorwort zum Pendennis, in welchem er sich so bitter darüber beklagt, daß seit Fielding kein Romanschreiber in England einen Mann habe schildern dürfen, wie er in Wirklichkeit ist, in eben dem Vorwort findet sich folgende Stelle:

„Wie wir eines Menschen Charakter, in dessen Gesellschaft wir uns lange bewegt haben, nicht nach einer seiner Reden beurtheilen, oder nach einer seiner Stimmungen oder Ansichten, oder nach dem Gespräche eines Tages, sondern nach dem Gesammteindruck seiner Haltung und Konversation; so müßt ihr auch bei einem Schriftsteller, der sich euch ohne Rückhalt hingiebt, fragen: Ist er ehrlich? spricht er im Allgemeinen die Wahrheit? scheint er von dem Verlangen, die Wahrheit zu finden und auszusprechen, getrieben? Ist er ein Char-

latan, der Empfindungen fälscht und nach Effekt hascht? . . . Ich habe kein Recht zu verlangen, daß ihr meine Kunst fehlerlos findet, oder daß ihr nicht über meinem Buche einschlaft, aber ich bitte euch, zu glauben, daß der Verfasser die Wahrheit sagt. Ist das nicht der Fall, so ist das Ganze keinen Strohhalm werth."

Wie steht es nun mit Thackeray, wenn wir ihn nach diesen seinen eigenen Grundsätzen, die gewiß zu Recht bestehen, richten sollen?

Sprechen wir es aus:

Thackeray sagt, mit Ausnahmen, die wir anerkannt haben, wohl die Wahrheit, aber nicht, wie es in der rheinischen Schwurgerichtsformel heißt, die ganze Wahrheit, oder er läßt sie nur für den Scharfsichtigen zwischen den Zeilen lesen; und er thut es, weil er so ganz ein Mitglied der Gesellschaft ist, die ihn umgiebt, daß er sich gar nicht von ihr loslösen kann; thut es, weil er für den moralischen Komfort dieser Gesellschaft ein lebhafteres Gefühl hat, als für die Wahrheit, und wenn Beide, wie sie es jeden Augenblick müssen, in Konflikt kommen, in seinen späteren Schriften immer geneigt ist, diese jenem zu opfern.

Dies ist ein harter Vorwurf, den wir unserm Autor nicht ersparen können, und bei dem wir uns einer Er=

fahrung zu erinnern haben, auf die wir schon im Anfang hindeuteten, und die wir jetzt noch einmal schärfer formuliren müssen, nämlich: daß der Vortheil, in einer Gesellschaft und für eine Gesellschaft zu schreiben, deren Physiognomie sehr scharf geprägt, deren Sittengesetz bis in die kleinsten Einzelheiten der Gebräuche des gewöhnlichen Lebens ausgearbeitet ist, in den empfindlichsten Nachtheil umschlage, wenn der Schilderer dieser Sitten die Ketten selbst trägt, deren er spotten sollte, wenn er keinen festen Punkt einer hochsinnigen Philosophie findet, auf welcher fußend er diese schwere prosaische Welt aus den Angeln hebt.

Man wandelt nicht ungestraft unter Palmen; und ist nicht ungestraft ein Liebling der Drawing rooms. Die Wahrheit sagen und auch kein zärtliches Gewissen beleidigen wollen, geht nicht, geht eben so wenig, als vor der Elite der Londoner Gesellschaft des Jahres 1851, vor Allem, was auf Rang und Fashion und Bildung Anspruch macht, Vorlesungen halten über Gulliver's Travels, Tom Jones, Peregrine Pickle. Kann die Inkongruenz des rohen Stoffes und der quintessentirten Feinheit des Auditoriums größer sein? „Le rire est un enfant nu“ sagt Balzac; aber wenn das Lachen eines eleganten Franzosen des 19. Jahrhunderts schon ein nacktes Kind ist, — was ist das

grobe, lärmende, cynische Gelächter, das die englischen Humoristen und Satiriker des 18. Jahrhunderts aufschlugen? Wir wissen, wie höchst beneidenswerth Thackeray in der Tiefe seines Herzens die unbedingte Freiheit fand, dessen sich seine literarischen Vorfahren von damals erfreuten; wir wissen, daß er, um dieser Freiheit theilhaftig zu werden, seinen Helden Barry Lyndon in die derbe Maske des vorigen Jahrhunderts steckte; er mochte sich bewußt sein, daß er auch so sein Ideal nicht ganz erreicht, und an die schmerzlichen Worte denken, die er wenige Jahre zuvor geschrieben: „Seit der Autor des Tom Jones begraben ist, hat kein Dichter unter uns einen Mann schildern dürfen, wie er ist;" aber Angesichts dieser stolzen englischen Damen, vor deren steifleinener Pruderie er so oft den Hut so tief gezogen, mußte er ein Kreuz vor seinen guten Gesellen schlagen, und bekennen und sagen: „Ich denke dieser Schriftsteller der Vergangenheit und Eines, der jetzt unter uns lebt, und bin dankbar für das unschuldige Lachen und die lieblichen unbefleckten Blätter, welche der Dichter von „David Copperfield" meinen Kindern giebt.

Also der Humor in usum Delphini! Die Satire für Kinder und solche, die es bleiben wollen — das wäre das Höchste! Apollo und den neun Musen Dank,

daß Aristophanes und Lucian, Rabelais und Fischart, Cervantes und Molière, Fielding und Sterne anders gedacht haben! und daß auch Thackeray nicht blos — Vorlesungen für Snobs gehalten hat. Nein! das war nicht seine ernstliche Meinung, das war nicht die Wahrheit, ohne welche, wie er selbst zugesteht, das Ganze nicht einen Strohhalm werth ist. Wollte er die Wahrheit sprechen, mußte er sagen: Wenn, wie es zur Zeit Fieldings notorisch der Fall war, der Roman fast ausschließlich von Männern für Männer geschrieben wird, so wird er ohne Zweifel an manchen rohen Auswüchsen einer Kraft, die sich nicht zu bändigen weiß, leiden. Das ist nicht gut. Schlimmer aber ist, wenn in einer hochkultivirten Epoche der Roman, ich will nicht sagen, ausschließlich von Frauen, so doch fast ausschließlich für Frauen geschrieben wird. Dann wird die Furcht, nicht verstanden, oder, wenn verstanden, mit dem Anathema der guten Gesellschaft belegt zu werden, den Dichter abhalten, sich auf die hohen Probleme der Philosophie und Politik tiefer einzulassen, die tiefschneidenden Konflikte der Ehe und Liebe bloßzulegen, in die klaffenden Abgründe der sozialen Fragen seine Fackeln zu schleudern. — Er wird dem Götterroß die Flügel stutzen, wird es vor den Karren des Alltagslebens

spannen, und so geduldig die lange langweilige Pappelchaussee der sogenannten guten Sitte dahintrotten.

Und das ist es denn auch, was Thackeray auf nur zu vielen Seiten seiner bändereichen Romane wirklich thut. Was Philosophie! was Politik! was sociale Fragen! Es ist, als ob alle diese Dinge für seine Menschen nicht existirten. Sie alle sind Privatmenschen, oft in des Wortes schlimmster Bedeutung. Ueber den engen Horizont der Familienbeziehungen reicht ihr Blick nicht. Es zu einer respektabeln Stellung in der Welt zu bringen, das ist ihr höchstes, ja ihr einziges Lebensziel; die dahin einschlagenden Fragen zu erörtern, die Chancen für und wider zu erwägen, werden sie und wird der Dichter nicht müde; oft dreht sich, wie in den Iffland'schen und Kotzebue'schen Stücken, der ganze Jammer nur um ein paar tausend Thaler oder Pfund; der Lenker des Schicksals des Helden ist ein alter Onkel oder eine alte Tante, und die Geschichte endet in dulci jubilo, sobald diese hartherzigen Personen den Daumen vom Geldbeutel nehmen.

Daß dies nicht übertrieben ist, wird, glaube ich, Jeder, selbst der Bewunderer Thackeray's, zugeben müssen. Eine andere Frage ist die: wie tief der Dichter selbst mit seinem geheimsten Denken und Empfinden in dieser hausbackenen Philosophie und Moral steckt,

und wieviel davon nur Accommodation an die Denk- und Gefühlsweise eines philiströsen Publikums ist. Die Sache ist sehr schwierig und wohl kaum befriedigend zu entscheiden, trotzdem Thackeray, wie alle Humoristen und Satiriker, nichts weniger als hinter seine Personen zurücktritt, sondern im Gegentheil eigentlich gar nicht von der Bühne herunterkommt. „Bei seinem beständigen Verkehr mit dem Leser" sagt er einmal (ebenfalls in der Vorrede zum Pendennis,) „ist der Autor zur Freimüthigkeit des Ausdrucks gezwungen, ist gezwungen, seine individuelle Meinung, seine speziellen Empfindungen mitzutheilen. Es ist eine Art vertraulichen Gesprächs zwischen ihm und dem Leser, das oft langweilig, oft geistlos sein muß. Im Verlauf dieser worte-reichen Bekenntnisse muß der beständige Sprecher nothwendig seine eigenen Schwächen, Eitelkeiten und Eigenheiten aufdecken." Und ein anderes Mal: „Wenn die geheime Geschichte von Büchern geschrieben und des Autors private Gedanken und Meinungen an dem Rande seiner Geschichte notirt werden könnten, wie manche unschmackhaften Bände würden interessant werden, und langweilige Geschichten den Leser erregen!"

Nichts kann mehr für die Wahrheit dieser Behauptungen sprechen, als eben seine Werke selbst. Welches Interesse dieselben noch hätten, wenn er seine Privat-

gedanken nicht, wie er es thut, am Rande notirt hätte, ist schwer zu sagen. Das aber ist gewiß, daß sie dadurch nach der Seite des psychologischen Interesses unendlich verloren haben würden; ja, es ist nicht zu viel behauptet, daß er selbst, der Autor, mit Ausnahme vielleicht des einen Warrington, die einzige geistvolle Person in allen seinen Werken ist. Wir erfahren von dem Autor Aufschlüsse über die vorgeführten Charaktere, die uns sonst verborgen bleiben würden. Er sagt uns, daß Becky Sharp im Grunde nicht schlimmer ist, als sie alle, und gleichsam nur das enfant terrible der Gesellschaft, welches ausplaudert, was die Andern klug verschweigen; er läßt durchblicken, daß er im Grunde vollständig damit einverstanden sei, daß Lady Clara in den „Newcomes“ ihrem tyrannischen, niedrig gesinnten Gatten habe entfliehen müssen, und daß er gar nicht zufrieden ist mit der Gesellschaft, die sie steinigt; er steht offenbar auf der Seite der armen Portiertochter in Pendennis, und hat keine rechte Sympathie für die hochmoralischen Damen, die die arme Kleine von dem Krankenbette des Helden vertreiben; aber, wenn er so auf der einen Seite entschieden über dem Niveau steht, auf dem sich seine Helden bewegen, und seine „Privatgedanken“ aus einer tiefern Seele stammen, so verwirrt er uns auf der andern Seite

wieder vollständig und drückt uns auf das Niveau seiner Gesellschaft herab, wenn er sich an unzähligen Stellen selbst zu den Sätzen dieser Eudämonisten und Latitudinarier bekennt, wenn er findet, daß seine schlechten Menschen gar nicht so schlecht sind, wie man glauben möchte, und — wie er es selbst wiederholt ausdrückt — der Teufel gar nicht so schwarz ist, wie man ihn malt.

Damit aber, mit dieser eudämonistischen Philosophie des Latitudinariers, verdunkelt er den leuchtenden Hintergrund der Idee, von dem sich, wie wir sahen, die Gestalten des Satirikers dunkel abheben müssen, so weit, daß nur noch eine Dämmerung von Grau in Grau übrig bleibt, um so mehr, als er durch das Prinzip des Lebens und Lebenlassens noch keineswegs zum Humoristen wird, dessen Aufgabe ja nimmermehr die sein kann, uns zu zeigen, daß Alles gleicherweise klein und ärmlich und gemein ist, sondern vielmehr, daß die Herrlichkeit der Idee sich unverwüstlich fort und fort in dem scheinbar Kleinen, scheinbar Aermlichen, scheinbar Gemeinen behaupte.

Fassen wir die Resultate dieser langen und verwickelten Untersuchung zusammen, so werden wir sagen müssen: die Grundfärbung von Thackeray's Ingenium ist satirisch, wenn dieselbe auch oft genug in den Humor

hinüberspielt. Aber seine Satire und sein Humor sind im besten Falle weder von der Höhe noch der Echtheit, für welche Swift und Cervantes ewig gültige Muster sind. Er geht den höchsten Problemen des religiösen, philosophischen, poetischen und praktischen Menschengeistes geflissentlich aus dem Wege, sei es in dem Gefühl eigner Schwäche, sei es aus Konzession an das Publikum, sei es, was das Wahrscheinlichere ist, aus beiden Gründen, und er entfernt sich auf diesem Wege von der Höhe des humoristisch-satirischen Ideals so weit, daß er sich häufig in den Niederungen der Prosa, die es nur zu einer ideenlosen Kopie der Wirklichkeit bringt, vollständig verliert.

Und damit gelangen wir zu dem letzten Theil unserer Betrachtungen, nämlich zur Beantwortung der Frage nach Thackeray's ästhetischen Leistungen im engeren Sinne. Freilich konnten wir die Höhe und Tiefe seines ideellen Gehaltes nicht auszumessen versuchen, ohne die Formfragen zu berühren, ja zum voraus zu beantworten. Ist doch die Form überall nichts Anderes, als der sich objektivirende Gehalt und Inhalt, vollständig abhängig von jenem, ja im tieferen Sinne mit demselben identisch.

So brauchen wir denn auch nur zurückzugreifen zu jenem Satz, daß Humor und Satire in ihrem Prinzip

zwar durchaus verschieden zu sein schienen, es aber schon deshalb nicht sein könnten, weil sie sich in ihren Aeußerungen vielfach ähnelten, berührten, ja, in einander übergingen. Was sie beide von der idealen objektiven Kunst unterscheidet, ist, daß sie den Glauben an das Ideal, die Möglichkeit, durch Ausmerzung des Zufälligen und Hervorhebung des Nothwendigen, in dem Kunstgebilde die Idee rein herauszuarbeiten, aufgegeben haben, und an Stelle der Aesthetik des Schönen, die Aesthetik des Häßlichen setzen. Nämlich so: Der Humorist und der Satiriker können das Kleine, Gemeine, Zufällige, also Häßliche, dem der ideale Künstler sorgsam aus dem Wege geht, gar nicht entbehren, im Gegentheil: es ist ihr Reich. Um aber zu zeigen, daß sie dies nicht meinen, müssen sie gewissermaßen einen Idealisations-Prozeß mit ihm vornehmen, nur daß dieser Prozeß die genaue Umkehr von dem ist, welchen der idealisirende Künstler mit dem Rohstoff seiner Erfahrung vornimmt. Wie dieser das Zufällige entfernt, die Auswüchse wegschneidet, so accentuiren Humorist und Satiriker diese Zufälligkeiten, treiben die Auswüchse auf die Spitze. So entsteht die Karrikatur. Die Karrikatur ist das Ideal des Satirikers und Humoristen. Aber mit einem sehr bedeutenden Unterschied. Der Satiriker läßt dieses dunkle Zerrbild vor dem leuchtenden Hinter-

grunde der Idee getroffen stehen; der Humorist sagt: Trotz alledem und alledem bist du der Idee theilhaftig, die, indem sie dich, Zerrbild, durchdringt und erhellt, nun erst recht in ihrer vollen Glorie erscheint.

Klassische Beispiele für diese verschiedenen Methoden giebt es wenige, wie denn das Vollkommene, Mustergültige in jeder Kunst unendlich selten ist; aber es giebt deren doch. So sind jene wunderbaren Swift'schen Geschöpfe: die Zwerge von Liliput, die Riesen von Brobignag, die affenmenschlichen Jahao's im Lande der edlen Pferde, solche auf den Hintergrund einer zwischen den Zeilen hindurchschimmernden Idee schroff hingezeichnete groteske satirische Karrikaturen; und wollen Sie mustergültige humoristische Karrikaturen, wo sollten wir sie suchen, als in dem unsterblichen Buche des Cervantes, in den Gestalten jenes hagern Ritters und seines dickwanstigen Knappen, die, soweit sie auch von der Schönheitslinie abweichen, dennoch den Adel des Menschthums nicht prostituiren, sondern gerade durch die Verirrung und in der Verirrung auf das herrlichste dokumentiren. Wenigstens gilt dies vollständig von Don Quixote, und wer wäre je von Sancho geschieden, ohne der biedern Seele aus vollem Herzen die plumpe unsaubere Hand gedrückt zu haben!

Von der Höhe dieser humoristisch-satirischen Kunst

finden wir, wie zu erwarten stand, Thackeray weit entfernt. Jene Höhe ist nur den tiefsten, feurigsten Geistern erreichbar, Geistern, die eben Bürger in dem Geisterreiche sind, das sichtbar unsichtbar die alltäglichen Dinge umwittert, Geistern, die gewohnt sind, den Dämonen der wildesten Leidenschaft in die glühenden Augen zu schauen, vielleicht gar, wie Swift, so lange und so tief in die uns umgebenden Abgründe des Wahnsinns starren, bis sie selbst hineinstürzen. — Zu solchen Geistern, sehen wir, gehörte Thackeray nicht, und so ist auch, wie seine Stoffe nicht aus der Tiefe genommen sind, seine Behandlung eine diesen Stoffen angepaßte, man möchte sagen: nüchterne, weltmännische. Wie bei Thackeray — und das ist sehr bezeichnend für ihn — niemals heroische oder dämonische Menschen auftreten, aber auch keine eigentlichen Bösewichter eine Rolle spielen, so hat er auch keine Karrikaturen. Selbst Gestalten wie Joe Sedley in Vanity Fair, wie Mr. Foker im Pendennis verletzen noch keineswegs die Bescheidenheit der Natur, und ich für mein Theil war erstaunt, als ich fand, daß Thackeray, der Zeichner, viel kühner zu Werke geht, als Thackeray, der Romanschreiber. Nach meinem Gefühl decken sich die Illustrationen und die entsprechenden Scenen oder Gestalten

in Vanity Fair nicht. Es bleibt ein bedeutender Ueberschuß von Komik auf Seiten der Zeichnungen.

Im Gegentheil ist die eigentliche Signatur von Thackeray's Gestaltengebung ein sorgsames, ja skrupulöses Streben nach Naturwahrheit. Wenn — um das viel umgetriebene Wort nicht zur Ruhe kommen zu lassen — sein Genre nicht groß ist, so ist er groß in seinem Genre. Seine Menschen sprechen, bewegen sich, daß es nicht natürlicher sein kann, ganz wie der bunte Schwarm der Gestalten einer großen Gesellschaft sich vor unsern Augen in Gruppen sondert, in Paaren oder einzeln an uns vorüberstreicht, bis plötzlich Jemand, den wir besser kennen, als alle Jene, der Gastgeber und Autor nämlich, uns in eine Ecke zieht und, mit den Augen verstohlen zwickernd, uns schnell ein paar Züge aus der geheimen Geschichte eines oder des Andern, der unsere Aufmerksamkeit ganz besonders gefesselt hat, zum Besten giebt, oder uns mit einer philosophisch-moralischen Bemerkung à propos gleichsam auf die Höhe der Situation bringt. Und wie unsere Bekanntschaft mit allen diesen Menschen, wenn wir es recht bedenken, oft nur eine gesellschaftliche oberflächliche mehr mit ihrem Aussehen und ihren Manieren und dem Ton ihrer Stimme, als mit ihren geheimen Gedanken ist, und noch viel oberflächlicher sein würde,

wenn uns nicht eben der Gastgeber und Autor mit seinen Privatbeobachtungen zu Hülfe käme, deren Richtigkeit er aber auch nicht immer auf sich nehmen will, so haben diese Thackeray'schen Gestalten noch dieses mit den Menschen einer Gesellschaft gemein, daß, so deutlich sie in dem Augenblick sind, wir sie bald vergessen, wenn sich die Thür oder das Buch hinter ihnen oder uns geschlossen hat. Wenige, wie Becky Sharp, Warrington und einige Andere, die wir gleichsam mit in's Leben hinausnehmen, in unsere eigne Existenz verweben, die wir nicht wieder vergessen. Und doch ist grade das die Probe zu dem Exempel, eine Probe, die aber nur die Gestalten des wahren Dichters, gleichviel ob des idealischen oder des humoristisch-satirischen, aushalten. Wer vergißt jemals Hermann und Dorothea, Mignon und den Harfenspieler? Wer Don Quixote und Sancho? Wer Pickwick und Sam Weller? Nur die wahrhaft typischen Figuren, die schönen oder humoristischen Ideal-Gestalten prägen sich dauernd dem Betrachter ein; keine noch so reiche Ausstattung mit individuellen Zügen kann die Alltagsmenschen und Alltagsgesichter vor dem Fluch der Vergessenheit retten.

Wenn so Thackeray's Gestalten selten die typische Vollendung erreichen, die der große Humorist oder Satiriker (von dem idealistischen Dichter zu schweigen)

ihren Gattungs-Repräsentanten zu geben wissen, so ist er allerdings auch der Gefahr, welcher jene so oft unterliegen, nämlich: daß sich ihnen ihre Geschichten unter der Hand zerbröckeln und zerfasern, bis auf einen gewissen Punkt wenigstens, entgangen.

Wie nahe diese Gefahr liegt, wird Jeder leicht ermessen, der bedenkt, daß dem Humoristen und Satiriker, welche der Idee überall in der Zerbröckelung der Wirklichkeit nachspüren, oder die zerbröckelte Wirklichkeit ein für alle Mal der Idee entgegenstellen, es prinzipiell gar nicht darauf ankommen kann, ein im idealen Sinne künstlerisches Ganzes zu geben, sondern daß sie vielmehr der von den Idealisten so mühsam erstrebten Totalität in jedem Augenblicke und Punkte theilhaftig zu sein glauben. Was kümmert sie eine Grenze, die für sie nicht existirt? Tristram Shandy, die meisten sogenannten Jean Paul'schen Romane, hören auf, aber endigen nicht. Selbst der Don Quixote geht zuletzt bedenklich in die Breite, und der Held stirbt am letzten Buche, wie nach einer witzigen Bemerkung Lessing's, so viele Trauerspielhelden am fünften Akt.

Ungefähr so ist es auch mit Thackeray's Romanen, aber auch nur ungefähr. Zwar fließt die Erzählung meistens sehr langsam fort, dreht sich, wie das Wasser eines trägen Tieflandflusses, oft in irgend einer stillen

Ecke in unendlichen Wirbeln, erweitert sich dann einmal zu einem See und scheint ganz still zu stehen, bis gegen den Schluß meistens die Geschwindigkeit in bedenklicher Weise wieder zunimmt, oder gar einige ganz unmotivirte Wasserfälle das Ganze unerwartet schnell zu Ende bringen. Die Form der Biographie, die Thackeray den meisten seiner Romane giebt — einer Biographie, in die der Biograph fortwährend sich selber redend einführt, ist der Hauptgrund jenes bald springenden, bald tastenden Fortschreitens, vor allem jener Retardationen, an denen die Thackeray'schen Romane Ueberfluß haben. Es giebt immer noch etwas zu rekapituliren, zu berichtigen, zu ergänzen. Diese Methode, die im Anfang etwas Gewinnendes hat, ermüdet auf die Dauer sehr, und macht die Lektüre besonders seiner letzten Werke: „Virginians" und „Philip" zu einer schweren Aufgabe.*) Dazu kommt, daß es den Thacke-

*) Es existirt das Fragment eines Romans, den Th. im März 1864, dem Jahr seines Todes, in dem von ihm gegründeten, damals aber bereits in andere Hände übergegangenen Cornhill Magazine zu veröffentlichen begann. Das Märzheft bringt das erste, das Maiheft das letzte, noch von seiner Hand corrigirte Capitel, das Juniheft ein paar Seiten mehr und eine Reihe von Noten, die man in seinem handschriftlichen Nachlasse fand. Der Roman war „Denis Duval" betitelt, sollte in der letzten Hälfte des vorigen Jahrhunderts spielen, den Amerikanisch-Englischen Krieg, die französische Revolution 2c. zum historischen

ray'schen Geschichten geht, wie den Kindern des Pfarrers von Wakeyfield: eine Familienähnlichkeit herrscht in den Physiognomien aller; und so kommt es, daß man diese Geschichten, in denen es sich ewig um Mein und Dein handelt, in denen die Leute ewig in Verzweiflung sind, wenn sie nicht zu Mrs. So und So Ball geladen werden, oder über eben diese Leute eben derselbe Spott, oft in eben derselben Form ausgegossen wird — daß man, sage ich, diese Geschichten willig aus der Hand legt, wie man ohne großes Bedauern aus einer bekannten Gesellschaft scheidet, besonders wenn man mit ziemlicher Sicherheit voraus weiß, daß man sie morgen wiederfinden wird.

Hintergrund und England, Frankreich, vielleicht auch Amerika zum Schauplatz haben. Die Englischen Bewunderer des Dichters behaupten, Denis Duval würde Thackeray's Meisterwerk geworden sein. Ich glaube kaum. So weit das verhältnißmäßig dürftige Fragment und die wenig ausgiebigen Noten einen Schluß auf das Ganze gestatten, hätte dieser Roman der Physiognomie des Dichters schwerlich einen neuen Zug hinzugefügt. Es sind die alten bekannten Typen, die alte biographische Manier, die alte utilitarische Weltanschauung, wie sie in dem Kopfe des Helden und Autobiographen Platz hat — eines Mannes, der viele Länder und Städte gesehen, sich aus einem Seeoffizier in einen Farmer verwandelt hat, und gelegentlich mit Genugthuung berichtet, daß, als er sich das letzte Mal in einer Reihe mit seinem Mastvieh wägen ließ, „er 14 Stein und drüber" gewogen habe. A. d. V.

Denn nicht nur die Geschichten, die Konflikte, die Situationen wiederholen sich bei Thackeray in verwirrender Weise, sondern, wie sich das eigentlich nach dem Gesagten von selbst versteht, auch die Personen. Besonders ist die Aehnlichkeit der Helden eine ganz auffallende: Arthur Pendennis, Clive Newcome, Harry Warrington in den Virginians, Philip Firmin — das ist Alles Fleisch von einem Fleisch und Bein von einem Bein. Alle lieben sie das Vergnügen, essen und trinken gut, wenn sie können, sind keine großen Denker, aber desto stärkere Raucher, sind etwas leichtsinnig, aber im Grunde die ehrlichsten Menschen von der Welt und Gentlemen born and bred. Dann ist in jedem Roman ein alter, witziger, cynischer Lord, der nur manchmal die Stelle mit einer nicht minder alten, nicht minder witzigen, cynischen Lady Dowager wechselt, ein verständiger Mentor des unbesonnenen Telemach in der Person eines um wenige Jahre älteren Freundes — und was dergleichen immer wiederkehrende Typen noch mehr sind.

Diese Wiederholungen der Personen, die so weit gehen, daß manche dieser Figuren unverändert, mit demselben Namen sogar, in zwei, drei Romanen auftreten, wird dadurch besonders begünstigt, daß Thackeray seine Romane immer in denselben Schichten der Ge-

sellschaft spielen läßt. Wie er keine Tugendhelden und keine großen Verbrecher kennt, so weicht er den Extremen auf der gesellschaftlichen Skala geflissentlich aus: Bettler und Könige kommen in seinen Romanen nicht vor. Auch sind die Repräsentanten der hohen Aristokratie sehr vereinzelt. Das Hauptkontingent für seine Personen stellt der mittlere Adel (die Baronetcy) das Banquier- und Großhändlerthum, und dann das Literaten- und Künstlerthum, das aber nie von seiner interessanteren Seite, von Seite der inneren Kämpfe und des Ringens nach großen künstlerischen Zielen dargestellt wird, sondern vielmehr stets von der Seite der materiellen Interessen, wo sich diese Kreise wieder vielfach mit jenen ersteren berühren. Auch weiß der Dichter es immer so einzurichten, daß der Schriftsteller oder Maler aus einer sehr respektabeln Familie stammt und aristokratische Verwandte hat, die sich seiner weidlich schämen.

Dies Alles, wie ich es hier in flüchtigen Umrissen zu skizziren versucht habe, wird nun von Thackeray in einer Sprache vorgetragen, die den Kenner, wie den Laien entzücken muß, und in der That ein unumstößlicher Beweis für des Mannes hohe epische Begabung ist. Selten ist die moderne englische Sprache mit solcher Virtuosität und dabei mit solcher Reinheit geschrieben

worden. Sein Wörtervorrath ist außerordentlich, seine Phraseologie reich und biegsam; und was besonders für seine dichterische Begabung spricht: seine Bilder und Vergleiche sind fast immer trefflich, und werden mit jener Festigkeit durchgeführt, die nur die Hand dessen hat, dessen inneres Auge sieht, was die Hand malt. Daß diese Bilder meistens eine humoristisch-satirische Färbung haben, daß er gern die Schicksale alter Fabelhelden oder die großen Tragödiennamen auf seine modernen Menschen anwendet und dadurch oft die köstlichsten Wirkungen hervorbringt, versteht sich bei dem Humoristen und Satiriker von selbst. Wenn er z. B. den gefühlvollen Leser versichert, daß er lieber sentimentale, als pessimistisch-satirische Töne anschlüge, und diese Behauptung durch das Bild des Diogenes illustrirt, der in seiner Tonne bei der Lektüre einer sentimentalen Novelle flennt; oder wenn er ein anderes Mal die stolze britische Tapferkeit unter dem Bilde eines Löwen verhöhnt, der den Tiger aus dem Walde zum Kampf herausfordert, in seiner Ungeduld eine Gans zerreißt, die ihm über den Weg läuft, und den Schweif einklemmt und sich davon macht, als nun anstatt des einen Tigers sechs Tiger zwischen den Bäumen hervortreten — wer sollte an dieser liebenswürdig geistreichen Weise, die sich nie widerwärtig-effekthascherisch

aufdrängt, nicht seine Freude haben? wer unter diesen zierlichen Palmen und Sycomoren, in deren breiten Blättern sich närrische Vögel wiegen und neckische Aeffchen spielen, nicht die Wüstenweite vergessen, die man bis zur Oase durchwandern mußte?

Es war eine Zeitlang bei uns kaum möglich, Goethe's Namen zu nennen, ohne in demselben Athem Schiller's Erwähnung zu thun, und so scheint es jetzt unvermeidlich, Dickens heranzuziehen, wenn man von Thackeray spricht. Nun wäre mir in der That nichts lieber, als hier eine spezielle Vergleichung dieser beiden Autoren anstellen zu können, aus der auf so manchen Punkt des Verhältnisses vom Humor zur Satire, den ich nothgedrungen habe im Dunkeln lassen müssen, das wünschenswerthe Licht fallen würde. Leider bin ich gezwungen, auf diese dankbare Aufgabe zu verzichten; ich muß mich damit begnügen, auszusprechen, daß Dickens ebenso viel mehr Humorist ist, wie Thackeray Satiriker. Man halte nur die Pickwick-Papiere neben das Snob-Buch, und erinnere sich, was wir über das subjektive Kriterium des süßen und bittern Nachgeschmacks humoristischer und satirischer Werke festgestellt haben. Und dies gilt nicht minder für die lange Doppelreihe ihrer Romane, trotzdem in denen von Dickens unendlich viel mehr gesellschaftliches und moralisches Gesindel auftritt,

ja grimme Verbrecher ihr schauerliches Wesen treiben. Aber immer — oder doch fast immer — und dies ist der fundamentale Unterschied zwischen Beiden — triumphirt bei Dickens die Liebe, so oft ihr auch freilich der Weg des Triumphes künstlich genug geebnet ist. Wenn Dickens den Menschen zu definiren hätte, würde er ihn als ein Wesen bezeichnen, welches lieben kann und soll; während Thackeray's ceterum censeo ist, „daß jedes Menschenherz eine Bude sei auf dem Eitelkeitsmarkt."

Dazu kommt, daß Dickens, der, als Humorist, die Aufgabe hat, die Idee in ihrer Verwirklichung im Einzelnen und Einzelsten zu zeigen, viel mehr durch die Phantasie auf die Phantasie, d. h. künstlerisch wirkt, und die Karrikatur, das häßliche Ideal des Humoristen, viel energischer handhabt, als Thackeray. Auch ist in demselben Maße der Faden seiner Geschichten straffer gesponnen, schon deshalb, weil er, ein größerer humoristischer Künstler, jener längeren und kürzeren Parabasen entbehren kann, in denen sich der Satiriker mit seinem Leser über die ihm unversöhnlichen Gegensätze von Idee und Wirklichkeit auseinandersetzt.

Eines aber haben sie nicht blos unter sich, sondern mit fast der ganzen zeitgenössischen englischen schönen Literatur gemeinsam, das ist die Abneigung, sich in jene

Sphären zu erheben, in welchen es dem hochstrebenden Geiste erst wohl wird: in die Sphären des philosophischen, künstlerischen, politischen Denkens. Und mit dieser Scheu vor dem Geiste und seinen Thaten kommen sie freilich auch um die interessantesten Kämpfe, Konflikte, Irrungen und Triumphe des Herzens. Die Liebe eines geistvollen, eines genialen Menschen ist, wie sie auch manchen Trübungen ausgesetzt sein mag, welche die des Alltagsmenschen nicht kennt, auf der andern Seite auch einer Glorie fähig, welche die Liebe Jenes niemals umstrahlt; bietet auf jeden Fall dem Psychologen einen reicheren Stoff, als die eines vulgären Menschen, mag er auch äußerlich den Anstand und die Manieren eines Gentleman haben.

Und hier kommen wir zu dem Punkt zurück, von dem wir ausgegangen sind. Wir sprachen von dem Neide, mit welchem der deutsche Romanschriftsteller auf seinen englischen Bruder in Apollo blicke, und haben uns im Laufe dieser Untersuchungen über das Genie und die Werke eines der bedeutendsten englischen Dichter der Neuzeit überzeugt, daß nicht Alles Gold ist, was glänzt; wir haben gesehen, daß die unleugbar großen Vortheile, welche dem englischen Romanschreiber der Anblick einer Gesellschaft gewährt, die sich in festen Formen bewegt, auf der andern Seite durch den Zwang,

den eben diese Formen auf ihn ausüben, beinahe paralysirt wird. Fügen wir hinzu, daß, wenn auch für unsere Väter jener Neid nicht ohne allen Grund war, das jetzt lebende Geschlecht durchaus keine Ursache zur Verzweiflung hat. Wie die Metallfluthen auch augenblicklich durcheinanderkochen und oft seltsame Blasen treiben — die Mischung ist im Fluß; die Glocke wird sich gestalten und wird Concordia heißen, wenn auch die endliche Form mit der heute beliebten vielleicht nicht ganz identisch ist. Dann wird aus dem großartigen politisch-socialen Leben auch eine Fülle kräftigsten individuellen Lebens erblühen, und der deutsche Romanschreiber wird genug zu thun haben, den reicher und immer reicher anschwellenden Stoff zu bewältigen.

Freilich wird er dabei der alten Warnung nicht vergessen dürfen: daß es nichts hilft, die ganze Welt zu gewinnen, wenn man darüber Schaden leidet an seiner Seele! Die Seele des Deutschen aber ist die Liebe zur Wahrheit, die ihm den Muth giebt, in die tiefste Tiefe zu tauchen, und ihn nicht schwindeln läßt auf der höchsten Höhe; die heilige Scheu der Schönheit in allen Gestalten, mag sie nun in Sammet und Seide glänzen, oder durch die Risse eines Bettlerkleides schimmern.

Dann, wenn der Deutsche die Seele seiner Seele

keusch bewahrt, wenn er hochsinnig an seinen Idealen festhält, und es ihm zugleich gelingt, was der sterbende Faust als das Höchste preist: auf freiem Grund mit freiem Volk zu stehen — dann — aber auch nur dann, werden wir aufhören, unsere Nachbarn zu beneiden, werden wir — gleich viel, ob idealische oder humoristische — Meisterwerke schaffen; und unsere literarischen Nachkommen werden die Schwierigkeiten kaum noch verstehen, mit denen die jetzt Lebenden und Strebenden — ach! wie so oft vergebens ringen.

III.

Fritz Reuter.

Ein Vortrag, gehalten in Berlin am 16. Januar 1868, zum Besten der Bibliothek des Handwerker-Vereins.

Es gehört in Frankreich oder England nicht gerade zu den Seltenheiten, daß ein bis dahin unbekannter Autor durch ein einziges Buch, welches einschlägt, wie der Kunstausdruck lautet, seine Nation im Sturme für sich erobert. Er hat das große Loos gezogen, und die Welt beeilt sich, dem Sieger zu huldigen. Gestern noch „der Philosoph unter dem Dache", ist er heute der umworbene Liebling der Salons; das Band der Ehrenlegion ist unvermeidlich, eine Vorstellung bei Hofe so gut wie gewiß; die Schaufenster der Kunstläden prangen mit den Photographien des berühmten Mannes, die illustrirten Zeitungen bringen sein Portrait in Holzschnitt mit obligater Biographie. Zuletzt, doch nicht als Letzte, drängen sie sich herbei, die sonst so scheuen Verleger, mit offenen Armen und, was mehr sagen will, offenen Händen. Sie bieten; sie überbieten einander; der Glückliche hat nur die Qual der Wahl;

man bezahlt dem großen Manne nach seinen Ruhm und vergoldet ihm seine Lorbern.

Ich sage: so etwas gehört bei unseren gallischen Nachbarn und drüben bei unseren Vettern in England nicht zu den Seltenheiten; bei uns ist das anders. Bei uns giebt es keine Hauptstadt, aus der, als dem Centrum und Brennpunkte, die Strahlen des aufgehenden Lichtes nach allen Seiten zugleich bis an die fernsten Gränzen fliegen; bei uns giebt es keine tonangebenden Salons, welche den jungen Helden auf den Schild erheben und ihn allem Volke zeigen und allen Völkern. Bei uns geht es auf literarischem Gebiete ungefähr zu, wie in den Schlachten des Homer. Da drängt sich das Fußvolk schreiend und lärmend und erregt viel Staub; aber Niemand achtet seiner, am wenigsten die Muse, und namenlos sinken sie hinab zum Orkus. Dann kämpfen, über das Blachfeld weit zerstreut, einzelne Heroen, ein kühner Rosselenker hier, ein schnellfüßiger Achill dort, mit der Lanze dieser, mit dem Schwerte jener, mit fürchterlichen Feldsteinen ein Dritter. Aber Keiner kümmert sich um den Anderen, am wenigsten behält der große Haufe seine Helden im Auge. Thun sie gewaltige Thaten — wohl! Das ist ihre Schuldigkeit! Aber Dank und Lohn? Das fehlte noch! Und kommt es wirklich einmal zur Theilung der rühmlichen Beute,

gönnt Agamemnon nicht dem Achilleus die holde Brisäis; sie zanken sich fürchterlich, greifen zu den spitzigsten Federn, und beinahe immer fehlt es an der kläräugigen Athene, der Göttin der Weisheit, die dem erbosten Peliden zur rechten Zeit am blonden Haare zupft.

Dies ist die Regel; aber es giebt Ausnahmen; es kommen einzelne Fälle vor, wo ganz Deutschland, oder, wenn das zu viel gesagt sein sollte: wo der ganze Norddeutsche Bund wie mit Einem Schlage in ein vollständiges Begeisterungsfieber für einen Autor hineingeräth; wo wir mit einer Einstimmigkeit, die bei uns um so rührender ist, je seltener sie ist, sein Lob singen; wo alle Welt die Schriften des Gefeierten liest, nicht blos Damen, die von Natur „nichts Besseres zu thun haben", sondern selbst Männer, auf deren Atlasschultern vielleicht das Wohl des Staates ruht; wo wir — und dies ist das erhabenste Opfer, das wir bringen können — seine Werke nicht, wie gewöhnlich, von guten Freunden oder aus der Bibliothek leihen, sondern dieselben kaufen für eigene Rechnung und Gefahr — und sogar gebunden!

Die Wenigen nun, denen es gelungen ist, die Herzen ihrer Nation so opferfreudig zu bewegen, wie bald wären sie genannt! Ich habe hier glücklicher Weise nur Einen zu nennen, und es ist gerade der, welcher in

Beziehung auf den äußeren Erfolg unzweifelhaft die erste Stelle beanspruchen kann: Fritz Reuter.

Oder wessen Name klänge vertrauter in Jedes Ohr? Wessen Werke fände man häufiger auf den Büchertischen der Salons, in den Händen der Leser aller Stände? wessen Werke würden häufiger aufgelegt, oder mit größerem Fleiße illustrirt, oder commentirt? Wer kann, wie er, sich rühmen, nicht blos von denen gelesen zu werden, für die er einzig geschrieben zu haben scheint und anfänglich ganz gewiß geschrieben hat, sondern mit nicht geringerem Eifer auch von der zahllosen Menge solcher, die aus seinen Büchern ein Studium im eigentlichen Sinne des Wortes machen, die sich erst mit Hülfe eines Wörterbuches das Verständniß seiner Dichtungen mühselig öffnen müssen?

Ein solches Phänomen, für das wir uns vielleicht an dem ganzen Himmel unserer Literatur vergebens nach einem zweiten Beispiele umsehen würden, ist zu auffallend, zu merkwürdig, als daß wir nicht das lebhafteste Verlangen empfinden sollten, die Bahn, welche es bereits durchlaufen, zu messen, und die, welche es noch dereinst durchlaufen wird, wenigstens annähernd zu bestimmen.

Zwar der eine Theil von Fritz Reuter's ungeheuren Erfolgen ist eben nicht räthselhaft, ist im Gegentheil

begreiflich genug, und gerade deshalb wollen wir an diesem leicht zugänglichen, festen Punkte mit unseren Betrachtungen einsetzen und fragen: Was ist und was muß Fritz Reuter seinen Landsleuten sein?

Seinen Landsleuten im engeren Sinne nämlich, das heißt denen, für die noch heutigen Tages die Sprache, in der er geschrieben hat, wahr und wahrhaftig Vater- und Muttersprache ist, das heißt also für die Mecklenburger und Pommern, und will man es ganz genau ausdrücken: die mecklenburgischen und pommer'schen Landleute, an welche das Widmungsgedicht seiner größten und vielleicht am meisten geschätzten, am weitesten verbreiteten Dichtung: „Ut mine Stromtid", adressirt ist.

Was Fritz Reuter für diese seine „leiwen Landslüd'" sein muß und ist, mag sich freilich annähernd jeder sagen, der seine Werke mit Liebe und erträglichem Verständniß gelesen hat; aber es wirklich wissen, so ganz nachfühlen in jedem Worte, in jeder Sylbe, in jedem leisesten Tone einer kaum angerührten Saite, in jedem muthwilligen Augenaufschlage — das kann, meiner Meinung nach — mögen die Reuter-Verehrer in Köln oder Leipzig, ja, selbst die in Berlin noch so eifrig dagegen remonstriren —, doch nur jemand, der auf dem Boden gelebt, auf dem diese Geschichten spielen, der mit den Menschen, den Helden dieser Geschichten, manchen

Scheffel Salz gemeinsam verzehrt, der die Sprache, die sie sprechen, von Jugend auf hat sprechen hören und selbst gesprochen hat — mit Einem Worte: jemand, der, wenn nicht zu den „Landlüden", so doch wenigstens zu den „Landslüden" gehört.

Ich sage: meiner Meinung nach, und hätte sagen sollen: meiner gänzlich unmaßgeblichen Meinung nach, da ich nicht läugnen will und um des Folgenden willen nicht läugnen darf, daß ich selbst meine ganze Jugend und noch manche Jahre meines späteren Lebens auf jenem Boden, unter jenen Menschen verlebt habe, mithin berechtigt bin — wenn anders die Eindrücke der Jugend auf die Signatur des Wesens eines Menschen bestimmend wirken —, mich mehr als halb zu den Landsleuten des Dichters zu zählen.

Wie dem aber auch sein mag: ich will mit Hülfe dieser meiner Wissenschaft — die ich mir unter allen Umständen zu keinem besonderen Verdienste anrechne —, mit Hülfe von tausend und tausend mir lieber und trauter Erinnerungen, rückschauend in die Jahre, die da wären und nimmer wiederkehren, versuchen, zu sagen: welches der Zauber ist, der für seine „leiwen Landslüd', de Landlüd' in Mecklenborg und Pommern", über Fritz Reuter's Dichtungen ausgebreitet liegt, wie der würzige Brodem über einer frisch aufgeackerten Brache, wie das

goldne Sonnenlicht über einem im Sommerwinde wogenden Aehrenfeld.

Dieser Zauber ist der alte, der schon auf Homer's Gedichten für seine „lieben Landsleute", die Milesier und Phokäer, lag und noch auf allen Dichtungen gelegen hat, die das Publikum, für das sie gesungen oder geschrieben wurden, mächtig packten: der Zauber des Spiegels nämlich: die unwiderstehliche Anziehungskraft, die auf jeden Menschen, er sei auch, wer er sei, sobald er nur noch natürlich fühlt, sein eigen Bild ausübt: sein eigen Bild, dieser beseelte Schatten, dieser sonderbare Doppelgänger, dieses wunderliche Nicht-Ich, das, richtig angesehen, uns nicht blos klarer als alles Andere sagt, daß wir sind, sondern auch, was und wie wir sind. Ein Dichter, der seine Seele so zu einem hellen Glase schleift, in welchem sich Himmel, Erde und Luft und die Menschen seiner Heimath wiederspiegeln, kann seines Erfolges gewiß sein, und Fritz Reuter's Seele ist ein solcher Spiegel.

Es ist die Eigenschaft jedes Spiegels, daß er aufnimmt, was nur immer unter einem bestimmten Winkel in ihn fällt, und genau so ist es mit eines Dichters Seele. Du bist mein, sagt er zu allem, was er sieht, was er hört, was er selbst erlebt, was Andere erleben. Du bist mein, denn ich will nichts von dir, als dich

dir selbst zurückgeben, dir deinen Platz anweisen in der Reihe der Lebendigen, die ich an dir vorüberführe. Der Lebendigen und — der Todten, denn auch sie sind mein. Mein ist die ganze Seele meines Volkes, wie sie, sich immer wieder neu erzeugend, in geheimnißvoller Folge von einer Generation auf die andere vererbt, stets die alte, und doch ewig jung, stets dieselbe, und doch immer wieder eine andere.

So, als die Personifikation der Volksseele müssen wir uns jeden bedeutenden Dichter denken; und deshalb wäre es auch thöricht und vergeblich, bei diesen Universal-Erben des ganzen Reichthums der Gedanken und Empfindungen, der geistigen und moralischen Errungenschaften ihrer respektiven Nationen von Diebstahl, von ordnungswidriger Aneignung fremden Eigenthums zu sprechen. — Wenn man diesen Proceß gegen mich anstrengen wollte, sagt Goethe irgendwo einmal bei Eckermann, müßte man mir auch alle Ochsen und Kälber anrechnen, die ich mein Leben lang aufgegessen habe. Nicht anders ist es mit Fritz Reuter.

Er ist, von diesem Standpunkte aus gesehen, ein ganz ausschweifender Compilator und rücksichtsloser Plagiarius, nicht, oder doch gewiß nur in den allerwenigsten Fällen, an einer bestimmten, nachweisbaren Person — die nebenbei gewiß keine literarische ist —,

aber eben an dem Volksgeiste, an der Volksseele. Welche landläufige Anekdote, und wäre es eine, die Meidinger rettungslos verfallen schien, hätte er nicht als gute Beute aufgegriffen und aufgefrischt! Welches Läuschen, welche Schnurre oder tausendmal erzählte Jagdgeschichte hätte er verschmäht! Mit welchem Schimpf- und Scherzworte, wie sie dort oben unzählig als alltägliche Münze coursiren, hätte er nicht gewuchert! Wann hätte es je einen Autor gegeben, dem es scheinbar so wenig darauf angekommen wäre, originell zu sein! — der jene Ochsen und Kälber Goethe's (die geräucherten Gänsebrüste und Spickflundern nicht mitgerechnet) mit solchem Behagen vor allem Volke öffentlich verzehrt hätte!

Das klingt wie Ironie und ist doch keine; ich wiederhole: der Dichter war in seinem vollen Rechte, wenn er mit dieser Kühnheit hineingriff in das Leben seiner Landsleute, wenn er sich den ganzen Inhalt ihrer Interessen, Anschauungen, ihres Gemüthslebens, ihres Geschichten- und Anekdotenstoffes assimilirte, sich den vollen Schatz ihrer Sprüchwort-Weisheit, in welchen Jahrhunderte den Reichthum ihrer theoretischen und praktischen Erfahrungen niederlegten, zu eigen machte. Er war in seinem vollen Rechte, doppelt in seinem Rechte, da dieser Stoff, bis er kam, wirklich ein herrenloses Gut war, das wie Sommerfäden in der Luft

schwebte, oder besser und richtiger: die gemüthliche Atmosphäre, in welcher diese Menschen dahinlebten, wie es ihre Väter und Großväter gethan hatten, ohne auch nur den Versuch zu machen, ihr geistiges und moralisches Soll und Haben zu buchen.

Daß er so mit seinem Talente auf einen jungfräulichen Boden gleichsam trat, daß er Menschen zu schildern bekam, die noch nicht hundert Malern gesessen hatten und am allerwenigsten gewohnt waren, vor sich selbst Komödie zu spielen — das ist ein Zufall, für den Fritz Reuter seinem guten Sterne dankbar sein mag.

Sehen wir uns diesen Boden, sehen wir uns diese Menschen ein wenig näher an!

Wir sind — in Mecklenburg und Neuvorpommern — auf dem Lande in des Wortes vollster Bedeutung. Hier ist Gebirge eine Fabel, und das Meer rauscht nur von fern herein, wie, um das Gefühl, auf festem Boden, „auf dem Lande" sich zu befinden, nur noch lebhafter zu machen. Die atmosphärischen Niederschläge, die auf der endlosen Fläche keinen Abfluß haben, sickern in Gräben und kleinen Bächen unter verkrüppelten Weiden dahin und sammeln sich in Seen oder bilden große Moore, wo aus den schwarzen Torfgruben das Wasser blinkt, das sonst verrätherisch unter der Rasen-

und Haidekrautdecke lauert. Die Städte sind mit wenigen Ausnahmen ganz unbedeutend, und selbst in den bedeutenderen ist der Stand der Ackerbürger zahlreich vertreten. Der Ausdruck der Physiognomie der Landschaft ist eine gewisse Behaglichkeit und Behäbigkeit, ein träumerischer Friede, für den die überall verstreuten einzelnen Gehöfte, die sehr selten zu ganzen Dörfern zusammentreten und die noch dazu in vielen Gegenden durch sich dazwischenschiebende Streifen der großen Waldungen von einander getrennt sind, die recht eigentliche Wohnstätte scheinen. Freilich ist es oft genug nur ein Schein. An jenen von hohen Bäumen umragten stattlichen Häusercomplex, der fast immer der Hof eines Rittergutes oder einer Domaine ist, schließt sich eine Reihe von Hütten an, die man nicht sieht, bis man ganz nahe ist, und auch nicht wohl vorher sehen konnte, denn sie sind sehr niedrig und sehr klein und nur zu oft sehr schmutzig, mit erblindeten Scheiben in den winzigen Fenstern, und manchmal ist der obere Theil der jedenfalls nicht hohen Thür auch zugleich der Schornstein.*) Hier wohnen die auf das Gut gehörigen

---

*) Sollte diese Schilderung heute nicht mehr passen, so bitte ich gern um Entschuldigung; vor zwanzig, dreißig Jahren sah es zum Theil noch ärger aus, als ich hier angedeutet habe.

A. d. V.

Arbeiter, die sogenannten Kathenleute, deren Verhältniß zur Gutsherrschaft noch ziemlich stark nach der Hörigkeit des Mittelalters schmeckt und deren Lage deshalb — wie immer in solchen Fällen — unter einer wohlhabenden und wohlwollenden Herrschaft sehr gut, und ein ander Mal, unter einer verarmten oder geizigen, übelwollenden sehr schlecht, außerordentlich schlecht ist. Immer aber liegt eine Atmosphäre über diesen Gütern, die etwas Stilles, Einschläferndes hat, wie das Wogen der unendlichen Kornfelder, wie der Klang der Kirchenglocken, die weit hinein in das überall ebene Land schallen. Wer hier auch nur eine Zeit lang auf dem Lande gelebt hat, meint überall anderswo nicht auf dem Lande zu sein, wo eine zahlreiche Bevölkerung sich in großen Dörfern, die schon wie kleine Städte aussehen, zusammendrängt, wo hohe Fabrikschornsteine rauchen und die Locomotive nach allen Richtungen durch die Felder braust. Bis auf den heutigen Tag gehören in jenen Gegenden Fabriken zu den Seltenheiten, und wie lange ist es denn her, daß für den neuvorpommerschen Landmann die „Iserbahn" eine Fabel war!

Das ist das Land, und die Leute entsprechen diesem Lande. Zäh am Alten hangend, äußerst mißtrauisch gegen jede Neuerung, argwöhnisch gegen alles, was sich über das Niveau des Gewöhnlichen erhebt, zu herab-

setzendem, manchmal hämische Tadel viel mehr geneigt als zu warmem Lobe, hartgesottene Realisten, voll crassesten Unglaubens gegen jedes Prophetenthum, schwerfällig in ihren Formen, langsam und breit in der Sprache, könnten sie einen lebhaften Süddeutschen zur Verzweiflung treiben und möchten überhaupt für Jeden, der sie nicht genauer kennt, eine Menschenrace von sehr fraglicher Liebenswürdigkeit sein.

Dem freilich, der sie genauer kennt, zeigen sie sich in einem wesentlich anderen Lichte.

Da ist kein unliebenswürdiger Zug, der nicht sein liebenswürdiges Complement hätte. In dem zähen, conservativen Boden des Hangens und Klebens an dem einmal Gegebenen, Hergebrachten treiben ein ausgebildeter Familiensinn, treue Freundschaft und herzliche Liebe tief ihre zarten Wurzeln. Die Basis jenes kalten, ablehnenden Wesens ist ein sehr gesunder Menschenverstand, dem ein X für ein U zu machen, merkwürdig schwer hält und für den die breite Sprache mit ihrem glücklichen Realismus das passendste Vehikel ist. Der Sinn für das Schöne und Große aber ist wohl vorhanden, wenn er auch oft tief versteckt ist und sich auch nicht selten geflissentlich verbirgt, trotzdem aber bei tausend Gelegenheiten durchschimmert, manchmal in der überraschendsten Weise.

Ich stand einmal mit einem mir befreundeten Landmanne auf seinem Hofe in dem Augenblicke, als — es war an einem heißen Aerntetage und alle Welt war draußen auf den Feldern — eine schwarze, Blitze schleudernde Wolkenwand mit fürchterlicher Schnelle heraufzog, die plötzlich daher stürmende Windsbraut die Strohhalme auf dem Hofe zu Thurmeshöhe emporwirbelte und ein wolkenbruchartiger Regen prasselnd und klatschend niederstürzte. Mein Freund blickte ruhig in den Sturm der entfesselten Elemente und sagte, mehr mit sich selbst, als mit mir sprechend: „Dat kostet mi twedusend Dahler, aber schön is't doch."

Das einfache Wort ist mir immer sehr merkwürdig gewesen, weil es für das Wesen dieser Menschen so außerordentlich bezeichnend ist. Sie reduciren die Erhabenheit eines Gewittersturmes auf Thaler und Pfennige und haben für dieselbe Erhabenheit, die sie so scheinbar an die crasseste Prosa verrathen und damit rettungslos vernichtet haben, eine starke poetische Empfindung.

Aber, wie gesagt: diese Poesie steckt tief, so tief, daß Fremde sie meist gar nicht finden, und sie selbst äußerst verwundert sein würden, wollte man ihnen dergleichen „Narrenspossen" andichten. Denn Niemand kann weniger geneigt und auch vielleicht geeignet sein, über sich selbst zu reflectiren, sich selbst zu objectiviren,

als sie; sie, die einen Kummer, einen Schmerz jahrelang, vielleicht ihr Leben lang im Busen tragen können, ohne ihm jemals einen Ausdruck zu geben; sie, die selbst in der Freude stumm, oder, wenn sie laut sind — und sie können sehr laut werden —, es ganz gewiß ohne Reflexion sind. Daher haben sie auch selten eigentliche Kunstbegabung, außer für die Musik, diese innerlichste aller Künste.

Und nun lassen Sie unter diesen unreflectirten, im guten Sinne des Wortes naiven Menschen Jemanden auftreten, bei dem die Poesie nicht latent bleibt, der im Gegentheil, als Künstler, was in ihm lebt und was in ihnen lebt — denn er ist ja nur ein Theil von ihnen — in klar umschriebenen, mit hellsten Farben getränkten Bildern herausstellt, so mögen Sie sich nur schwer das Entzücken dieser Menschen vorstellen können, weil sie eben in Fritz Reuter's Werken sich nicht selbst im Spiegel sehen. Wenn Sie aber wissen wollen, was Fritz Reuter *seinen* „leiwen Landslüden" ist, dann müssen Sie eben einen dieser „leiwen Landslüd" *seinen* Fritz Reuter lesen sehen: wie er bei der Lektüre die Augenbrauen in die Höhe zieht, und dann wieder in sich hinein und das nächste Mal laut heraus lacht, und auf der folgenden Seite sich die Augen wischt, während seine Mundwinkel wehmüthig zucken. Und

wie sollte es anders sein! Hat er doch Alles, Alles, wie es da steht, selbst gesehen, gehört! Kennt er sie doch alle, diese Figuren: den armen Tagelöhner, den Kathenmann, den Inspektor, den Pachter, den Ackerbürger der kleinen Städte, den jüdischen Produktenhändler, den Rittergutsbesitzer, den Pastor — von Kindesbeinen an! Und, nein, wie ist es möglich, das ist ja doch Onkel Wilhelm, wie er leibt und lebt! Und gerade so schilt Tante Lowising, wenn sie bös wird! Und das ist Stining und Mining und Korling und Jöching, und das ist meine Frau! Und — na, dit is doch binah to dull: dit bin ik am Ende sülwst!

Dem Zeugnisse des Originals dürfen wir glauben, daß das Portrait getroffen ist. Und wie die Menschen, so ist die Landschaft, so sind Himmel und Erde mit Farben gemalt, daß die Naturwahrheit nicht höher getrieben werden kann. Das ist richtiges pommersches Aerntewetter; das ist richtiger mecklenburger Winterschnee! Und so, genau so sieht es auf dem Lande aus: auf dem großen, adeligen Hofe, auf den wir vorhin einen Blick geworfen, mit seinen riesigen Scheunen, Viehhäusern und Pferdeställen, dem Herrenhause, hinter dem der alte Garten mit den hohen Bäumen sich vornehm ausbreitet; — auf dem Hofe des kleinen Pachters, wo Alles ein wenig näher an einander rückt und die

Passage, selbst bei trockenem Wetter, nur dem derben Bauerstiefel, der vor nichts zurückschreckt, möglich ist. So sieht es in dem reinlichen Pastorhause aus, so in der rauchigen Kathenwohnung — mit Einem Worte: wohin auch der pommersche und mecklenburgische Leser seinem geliebten Autor folgt — überall hat er festen Boden unter den Füßen, überall darf er sich zu Hause fühlen, denn der Autor selbst ist überall zu Hause, sogar in den kleinsten Einzelheiten der Landwirthschaft, die er gründlich kennt, daß er sich selbst in den Augen so gewiegter Beurtheiler nie die mindeste Blöße giebt.

Und was nun das Entzücken des heimischen Lesers über diese heimischen Geschichten vollkommen machen muß, ist, daß dieselben ihm nicht in dem vornehmen Hochdeutsch, der Sprache der Kirche, der Schule, der Gerichte, des Landrathamtes und der Controlversammlungen, erzählt werden, sondern in seinem vielgeliebten Platt, welches nicht blos die Knechte und Mägde, sondern auch die Bewohner des Herrenhauses, wenn sie unter sich sind, sprechen, und welches so recht eigentlich seine Vater- und Muttersprache ist.

So decken sich Inhalt und Form vollständig, und wie jener sich durch Sachwahrheit auszeichnet, so glänzt diese nicht minder durch Korrektheit und Fülle. Auch in diesem Punkte dürfen wir uns auf die Aussage der

Experten verlassen. Sie können von jedem Plattdeutschen hören, daß Reuter's sprachliche Virtuosität bewunderns-werth ist, daß, wer seine Muttersprache auch noch so gut zu kennen glaubt, noch immer von ihm lernen kann, daß er aus dem allertiefsten Born der Sprache geschöpft hat. Fügen wir noch hinzu — worauf wir in einem anderen Zusammenhange zurückkommen werden —, daß er diese Sprache fixirte, indem er sie, die sonst nur noch gesprochene, niederschrieb, so haben wir endlich alles beisammen, was Fritz Reuter seinen lieben Lands-leuten, den Landleuten in Mecklenburg und Pommern, ist und sein muß. Man sagt von Homer: er habe den Griechen ihre Götter gegeben — ein prachtvolles Ge-schenk, das der moderne Dichter in einem unmytholo-gischen Zeitalter auf ein bescheideneres Maß reduciren mußte. Fritz Reuter gab seinen Landsleuten — sie selbst, gab ihnen ihr eigenes Conterfei.

Indem wir uns bemühten, aufzuzeigen, was Fritz Reuter seinen Landsleuten ist, und dabei immer und immer wieder den provinciellen Charakter seiner Thätig-keit hervorheben mußten, scheinen wir uns die Er-klärung des doch nicht minder offenkundigen Factums seiner gewaltigen Popularität weit über die Gränzen seiner engeren Heimath hinaus wesentlich erschwert, ja, fast unmöglich gemacht zu haben.

Dennoch, da, wenn wir dem Philosophen trauen dürfen, alles, was ist, vernünftig ist, so muß sich doch auch für alles eine vernünftige Erklärung finden lassen, und wir dürfen also getrost an die Beantwortung der zweiten Frage herantreten: Was ist Fritz Reuter seinen Landsleuten im weiteren Sinne, was ist er dem Leser, der kein Mecklenburger oder Pommer und auch kein Landmann, vielleicht überhaupt gar kein Mann, sondern eine Frau oder Fräulein ist, die sich auf dem Parquet, sagen wir, eines Berliner Salons mit vollendeter Grazie bewegt und so sich auch zweifellos auf dem Düngerhofe einer mecklenburgischen Bauernwirthschaft bewegen würde, nur daß sie leider niemals dort und überhaupt in ihrem Leben nicht auf dem Lande gewesen ist, man müßte denn eine Villeggiatura in Interlaken oder am Genfersee „auf dem Lande" nennen?

Oder sollten wir dem Philosophen auch nicht ganz trauen dürfen und sollte nicht alles, was ist, ganz vernünftig sein, z. B. die immense Begeisterung für Fritz Reuter in gewissen Kreisen? Die Begeisterung, besonders, wenn sie immens wird, pflegt es ja so wie so mit der Vernunft nicht allzu genau zu nehmen. Hat man es nicht schon erlebt, daß sie sich auf manche Dinge und Personen wirft aus keinem anderen Grunde, als weil sie Mode sind, und dabei alle Stadien bis

zum Schwindel, zum vollkommenen Schwindel durchläuft, in welchem der Patient nicht nur nicht mehr weiß, wo ihm der Kopf steht, sondern selbst nicht einmal, ob er überhaupt noch einen hat? Und so wäre es ja wohl möglich, daß eine oder die andere schöne Seele zum Reuter-Enthusiasmus gekommen wäre, sie wüßte selbst nicht, wie, es hätte denn durch Contagium aus einem Salon in den anderen sein müssen; — es wäre möglich, daß Fritz Reuter in einer Gesellschaft vorgelesen würde, wo ihn von den zwanzig Anwesenden nur Einer versteht, und der Eine mißversteht, und beim Schlusse doch Alle einig wären, daß ein solcher Dichter noch gar nicht da gewesen sei: so naiv, so humoristisch, so pathetisch, so — mit Einem Worte — himmlisch! Und welches Glück, daß der Mann doch wenigstens Plattdeutsch geschrieben hat, in einer Sprache also, die man schon deshalb kennt, weil man doch am Ende Englisch von Grund aus kennt — mit dem das Plattdeutsche eine Aehnlichkeit — nein! Sie glauben es nicht, eine wie große Aehnlichkeit hat!

Wenn er nun Chinesisch geschrieben hätte! Man würde auch damit fertig werden, wenn es sein müßte — natürlich — aber —

Aber reden wir ernsthaft! Reden wir nicht von Möglichkeiten, wo wir leider nur von traurigen Wirk-

lichkeiten zu sprechen haben; nehmen wir an, was wir dürfen, daß, abgesehen von jenen gewissen Kreisen, die Begeisterung für Fritz Reuter überall sonst echt, vollkommen echt ist, und sagen wir, was nach unserer Ansicht durchaus genügend diese Begeisterung erklärt.

Hier nun treffen wir zuerst auf die Wahrnehmung, daß ein guter Theil des Reizes, welchen die Reuterschen Dichtungen auf die übrigen Leser ausüben, in einem Umstande liegt, der das genaue Gegentheil des Grundes ist, welcher die mecklenburgischen und pommerschen Land- und Landsleute an ihren Dichter fesselte. Für diese war es, wie wir sahen, der Zauber des Spiegels, die Befriedigung, die sie empfanden, sich selbst zu sehen; für jene ist es die angenehme Empfindung, sich selbst nicht zu sehen, sich selbst nicht zu haben, sich selbst einmal gründlich los zu werden.

Dies scheint ein Paradoxon und ist doch keines, ist vielleicht nur der einfachste Ausdruck einer gewissen melancholischen, aber nicht immer reizlosen Stimmung, welche für jede hochcultivirte Gesellschaft charakteristisch ist und sich am besten vergleichen läßt mit der Sehnsucht nach frischer Luft, die man empfindet, wenn man längere Zeit in der eingeschlossenen, beängstigenden Zimmerluft sich aufgehalten hat.

Eine solche Stimmung hat, auch wo sie noch nicht

geradezu krankhaft ist, immerhin etwas Pathologisches. Sie ist die Reaction unserer gesunden Säfte gegen die gewaltsam gesteigerte Thätigkeit des Gehirns auf Kosten des übrigen Organismus; gegen die nervöse Reizbarkeit auf der einen, die Abstumpfung der Uebersättigung auf der anderen Seite; gegen das tödtliche Einerlei einer Arbeit, die, in Folge der immer fortgesetzten Theilung, stets einseitiger und unerquicklicher wird und mit deren Einerlei die verwirrende Vielheit der Eindrücke, die von allen Seiten auf uns einstürmen, in dem unvereinbarsten, widerwärtigsten Gegensatze steht. Aus diesen, wie es scheint, nothwendigen Consequenzen jeder hohen Civilisation — der dumpfen Zimmerluft, die uns den Kopf benimmt, das Auge trübt, die Brust beklemmt, den Puls bald fieberhaft beschleunigt, bald erschreckend verlangsamt — wollen wir uns wenigstens hinausträumen, wenn die Verhältnisse es schlechterdings nicht verstatten, uns thatsächlich hinauszureißen.

Man hat es zu allen Zeiten gethan, so oft es den Menschen in ihrer Gottähnlichkeit gar zu bange und beklommen wurde.

Oder was wären die Eklogen des Virgil, die Oden, in denen Horaz die Freuden des Landes besingt, „wo die gewaltige Fichte und die hellschimmernde Pappel

ihre Schatten liebend vereinigen" — was wären sie anders, als die Träume eines Gefangenen der Cultur!

Kommt noch hinzu, wie das nur zu oft der Fall ist, daß jene dumpfe Luft einer überreizten Civilisation innerhalb der engen Wände des Absolutismus und der Polizeiwirthschaft verdickt und vergiftet wird, so nehmen die Träume immer phantastischere Gestalten an, die, wie bei Geßner, im weichen Nebel der Schäferempfindsamkeit zerfließen, oder sich bei Bernhardin de St. Pierre exotische Blumen in's Haar flechten, oder bei Rousseau zu Troglodyten werden, oder sich mit Goethe's Werther das pochende Gehirn durch einen Pistolenschuß zertrümmern.

Wir klügeren Söhne nun eines realistischen Jahrhunderts, die wir die Damon und Phyllis einfach lächerlich, die Paul und Virginien mindestens manierirt, die Naturmenschen unmöglich und das Erschießen bedenklich finden, haben unseren idyllischen Träumen eine verständlichere und greifbarere Form gegeben: die Form der Dorfgeschichte; und die Verbreitung dieser Dichtungsart über fast alle Nationen Europas könnte für einen Pessimisten allein den Beweis liefern, daß Europa nichts als ein einziger großer Kerker ist.

Und da ist es wohl nicht von ungefähr, daß wir Deutschen nach dieser Richtung hin allen anderen

Nationen den Rang ablaufen. In der That wird bei uns das Ueberwuchern der Dorfgeschichte, außer durch jenen oben angeführten Grund, der mehr oder weniger auf alle Kulturvölker zutrifft, durch einen zweiten bedingt, der leider für uns allein Geltung hat. Für uns reichten nämlich die allgemeinen Leiden einer geschminkten, hektischen Civilisation, die Uebel eines im besten Falle aufgeklärten, in jedem Falle unleidlichen Despotismus noch nicht aus; für uns mußte noch die Schande der Zersplitterung der Nation in so und so viele Herrenländer und in Folge dessen die Schmach der politischen Ohnmacht hinzutreten.

Deshalb konnte uns unsere klassische Literaturperiode, so siegreich sie auch gegen die Unnatur zu Felde zog, keine volle nationale Befriedigung gewähren. Sie hatte uns statt der Karrikatur mit Zopf und Perrücke den schönen, nackten Menschenleib gegeben, aber nur zu oft war es eine Statue, in deren Marmorbrust kein warmes deutsches Herz schlug. So träumten denn die Romantiker weiter von der blauen Blume, die sie tief im Mittelalter hinter den farbenstrahlenden Fenstern katholischer Dome suchten. Sie haben sie freilich auch dort nicht gefunden; aber dieses Sichversenken in unzweifelhaft deutsche Art und Kunst, die daraus hervorblühenden Literatur- und Sprachstudien, die Durchforschung

der heimischen Sagen und Rechtsalterthümer, der Aufbau einer deutschen Grammatik von den höchsten Gesichtspunkten und mit einer das Große wie das Kleinste umfassenden Gelehrsamkeit — das alles hat doch mächtig geholfen zur Vertiefung unseres nationalen Lebens und unserer Literatur. Denn von der aus jenen Studien gewonnenen Einsicht, daß nur eine Nation, die wahrhaft eine Nation ist, eine nationale Literatur und Kunst haben könne, bis zu der anderen, daß Literatur und Kunst ihre Stoffe aus der Nation, und zwar aus der seienden, gegenwärtigen nehmen müssen, weil nur, was dem Leben entnommen ist, wiederum lebenskräftig sei — bis zu dieser Einsicht, sage ich, und zu dem Versuche, diese Einsicht zu bethätigen, waren nur noch wenige, wenn auch keineswegs mühelose Schritte.

Unsere ganze moderne Literatur ist dieser Versuch. Ueberall trachten die besseren Köpfe danach, den Inhalt der Zeit zum Ausdrucke zu bringen, die Probleme zu fixiren, um deren Lösung es sich handelt, nebenbei gleichsam ein Inventarium der noch vorhandenen lebenskräftigen nationalen Elemente aufzustellen — mit Einem Worte, zu dem Tempel einer wahrhaft volksthümlichen Literatur wenigstens den Aufriß zu machen und die Bausteine zusammenzutragen.

Und hier nun treffen wir zum zweiten Male auf die Dorfgeschichte.

Jenes treffliche Wort nämlich, das merkwürdiger Weise, nachdem es ausgesprochen, hier und da eine nicht immer einsichtsvolle Opposition hervorgerufen hat, das Wort: „der deutsche Roman solle das Volk bei seiner Arbeit aufsuchen", lebte schon längst unausgesprochen in den Köpfen der Besseren, war schon längst befolgt worden. Und wie wäre es anders möglich gewesen! Wenn man das deutsche Volk schildern wollte — und man hatte die ehrliche Absicht —, wo in aller Welt sollte man es suchen und finden, als bei der Arbeit! Denn das deutsche Volk ist ein im strengsten Sinne arbeitsames und arbeitendes Volk. Indem man nun an die Schilderung dieses Volkes von Arbeitern ging, mußte man mit Vorliebe den Typus wählen, wo die Sache am handgreiflichsten zu Tage lag und wo die Schilderung verhältnißmäßig einfach war, das heißt: den Arbeiter des Feldes, den Landmann, den deutschen Bauer. Hier war kein Irrthum über das Volksthümliche des Stoffes möglich: man hatte gleichsam das Volksthum auf den einfachsten Ausdruck reducirt. Hier war es erkennbar in ganz individuellen Sitten, Gebräuchen, in der Lebensweise, Tracht, Sprache. Nicht zum wenigsten in der letzteren. Das

Hochdeutsche, nachdem es Weltsprache geworden, hatte nothwendig manches Charakteristische eingebüßt; in den Dialekten aber besannen wir uns gleichsam wieder auf uns selbst, wie man sich an dem sonneverbrannten, halb fremd gewordenen Gesichte eines aus der Fremde heimkehrenden Bruders wieder auf das alte, bekannte Familiengesicht besinnt. Das war wie ein Sonnenblick aus unserer Jugend, wie das Rauschen des Waldes, das unser Knabenherz durchschauert — das Rauschen der deutschen Eichen und der deutschen Tannen!

Und indem nun die Dorfgeschichte nach einander beinahe alle Stämme, die Arndt's deutsches Vaterlandslied katalogisirt, an ihren heimischen Heerden aufsuchte und, ohne es zu wollen, ganz von selbst, durch die bloße Nebeneinanderstellung die Aehnlichkeit in der Unähnlichkeit, den Familienzug, der durch alle durchgeht, aufzeigte; aufzeigte, daß die Deutschen wahr und wahrhaftig, nach den Worten des Dichters, ein Volk von Brüdern seien, hat sie der politischen Bewegung, die sich jetzt eben vollzieht, mächtig vorgearbeitet. Es ist mehr als Phrase, wenn ich sage, daß die friedlichen Dorfgeschichtenschreiber jene famosen Annexionen, von denen jetzt die Welt voll ist, schon vorher in ihrer Weise vollzogen hatten, und daß die siegreichen Heere

auf den Bahnen geschritten sind, die ihnen jene Apostel des nationalen Gedankens vorher geebnet.

Zu diesen Aposteln, deren stilles Wirken Kosten an Gut und Blut weiter nicht verursacht hat, gehört auch Fritz Reuter.

Und zwar gehört er in die erste Reihe; sein Name muß unmittelbar neben den klangvollsten der Gilde genannt werden. Wie Gotthelf uns die schweizer Bauern, Immermann den Westfalen, Auerbach den Schwarzwälder kennen gelehrt hat, so hat uns Fritz Reuter seine Heimath erschlossen. Und wahrlich für kein anderes deutsches Vaterland war dieser Liebesdienst so nothwendig, wie gerade für das zollschrankenumgebene Mecklenburg, in welchem die Ueberreste des mittelalterlichen Feudalismus sich so trefflich conserviren wie die Pyramiden und Mumien in der trockenen Luft Aegyptens, wo Fuchs und Hase noch in guter alter Weise von rothberockten Junkern mit der Meute zu Tode gehetzt werden, wo der Stock noch sein ehrwürdig-absolutes Regiment führt und der Schulmeister aus höheren Kulturgründen schlechter situirt ist, als der Tagelöhner.

Aber von diesem Mecklenburg — dem Mecklenburg der Stockjunker und des Junkerstockes — hat er nur einmal den Vorhang weggerissen mit einer vor Erregung

bebenden Hand und hat uns ein schauerliches Nachtstück gezeigt, auf welchem der Knecht, der den Herrn erschlagen, im Winterwald der heimischen Erde flucht, die ihm „kein Hüsung" gewähren wollte. Dann hat er den Vorhang wieder fallen lassen, um ihn nicht wieder zu heben; und hat uns dann sein liebes Vaterland gezeigt mit den lieben, wunderlichen, treuherzigen Menschen, das Mecklenburg der Franz von Rambow, der Karl Hawermann, der Fritz Triddelfitz, der „Vadder Swart" und „Vadder Witt". Und wenn Mecklenburg-Schwerin Sodom und Mecklenburg-Strelitz Gomorrha wäre, und es lebte da nur Ein Gerechter, und dieser Gerechte hieße „Entspecter Bräsig", welcher noch so erzürnte Donnergott würde seinem Zorn nicht Einhalt gebieten und sein angesammeltes Material an Feuer und Schwefel auf eine bessere Gelegenheit versparen!

Das ist die patriotische Bedeutung von Fritz Reuter's Dorfgeschichten. Ihre heilende Kraft für kulturüberbürdete Seelen liegt nicht minder offen zu Tage.

Freilich für diejenigen, welche sich, selbst wenn sie ausnahmsweise ehrlich sein wollen, noch belügen; für die, welche noch den Frühling schminken und sich Polsterfauteuils in die grüne Wiese schieben müssen; für hohe Herrschaften, die auf die Mühle hinaus fahren, um ein ländliches Abendbrod zu sich zu nehmen, das der fran-

zösische Koch bereitet hat — mit Einem Worte, für alle Humbugs und Schwindler, Pharisäer und Heuchler der Einfachheit und Wahrheit ist Fritz Reuter nichts. Er ist nur für die, welche Gott aus vollem Herzen danken, wenn sie der parfumirten Langenweile der Salons, dem öden Geklingel geistreicher Conversation, dem Bim-Bam politischer Kannegießerei, der hirn- und nervenzerrüttenden Arbeit wirklich einmal entfliehen können, um unter harmlosen Menschen harmlos zu sein und in Feld und Wiese die müde Brust mit gesunder, frischer Luft anzufüllen. Für diese aber ist Fritz Reuter geradezu unschätzbar. Welch strotzende Gesundheit ist dies! Welche ausgelassene Heiterkeit bei allem tiefinnerlichen Ernst! Welcher ehrliche Haß aller Phrase! Welcher treue Muth, die Dinge bei ihrem Namen zu nennen, welcher Abscheu vor aller falschen Sentimentalität! O ja, er kann sentimental werden, und sogar sehr und sehr leicht, aber selbst diese Sentimentalität ist noch gesund, wie man es gerade bei besonders vollkräftigen und vollblütigen Menschen hat, daß ihnen die Thränen leichtlich in's Auge kommen. Ihn hat sein gesundes Gefühl, die herzliche Liebe, die er für seine Helden hegt, fast durchweg vor den Fehlern so vieler seiner bukolischen Brüder bewahrt, welche die philosophische Pedanterie, die gesellschaftliche Verschrobenheit,

denen wir gerade entfliehen wollen, in ihre Dorfgeschichten mit hinüber nehmen. Ja, es darf nicht verschwiegen werden, daß er manchmal, um nicht in diese Fehler zu verfallen, in das andere Extrem geräth und uns bei den Düngerhaufen und sonstigen wirthschaftlichen Nothwendigkeiten seiner Pachthöfe länger verweilen läßt, als unbedingt nöthig. Indessen, diese Dinge gehören doch schließlich dahin und duften für unverwöhnte Nasen ganz gewiß nicht so schlecht, wie die parfumirten Räucherkerzen, mit denen Andere die gesunde Luft, die über Dorfgeschichten und in Dorfgeschichten wehen soll, verpesten.

Lassen Sie uns, meine Damen und Herren, an dieser Stelle einen kurzen Rückblick auf den bisherigen Gang unserer Betrachtungen werfen.

Wir haben die Fragen: Was ist Fritz Reuter seinen Landsleuten im engeren Sinne? Was ist er dem großen Publikum? zu beantworten gesucht, und indem wir dabei eines nach dem anderen die Verdienste, welche er sich um jene und um dieses erworben, gebührend hervorhoben, das Räthsel seiner ungeheuren Popularität, wenn ich nicht irre, annähernd gelöst.

Aber der Kreis der Betrachtungen, die sich dem, welcher von dem Studium Reuter's herkommt, erschließen, ist damit noch nicht durchmessen. Der Dichter

selbst würde am wenigsten zufrieden sein, wollten wir hier abbrechen. Wir haben ihn bis hierher eigentlich nur immer unter dem Gesichtspunkte des Interesses gesehen, des Interesses, welches er seinen Landsleuten, welches er den Anderen abnöthigte. Dieses Interesse brauchte durchaus kein ästhetisches zu sein und ist faktisch zum großen Theil kein ästhetisches: ist ein egoistisches hier, ein patriotisches dort, ein pathologisches im dritten Falle. Nun wird es zu allen Zeiten Schriftsteller geben, die einem oder dem anderen Bedürfnisse der Zeit entgegenkommen, die deshalb eine Zeit lang von ihrer Nation auf den Händen getragen werden, um, wenn eine andere Conjunctur eintritt, eben so schnell, wie sie gestiegen sind, der Vergessenheit anheimzufallen. Wird dies auch Fritz Reuter's Loos sein? Werden unsere Kinder und Kindeskinder sich um ihn so wenig kümmern, wie wir um so manche, bis auf die Namen Vergessene, die das Entzücken unserer Väter und Großväter waren? Oder, um alles dies zusammenzufassen — und dies ist die dritte und letzte der Fragen, die wir zu beantworten haben —: Was ist Fritz Reuter als Dichter, als Künstler? Was ist er der deutschen Literatur?

Diese Frage gehört auf das ästhetische Forum, auf das wir jetzt den gemüthlichen Dorfgeschichtenschreiber

citiren müssen, weil nur hier über Sein oder Nichtsein, Lebenbleiben oder Vergessenwerden einer literarischen Erscheinung entschieden werden kann.

Denn der für den gemeinen Gebrauch bestimmten oder sonst kunstlosen Gefäße, und wäre ihr augenblicklicher Nutzen oder ihr materieller Werth noch so groß, achtet man nicht; man kann sie eben immer wieder schaffen und haben, und Gold und Silber verliert auch als unförmlicher Klumpen seinen Werth nicht; die wahrhaft kunstvollen aber, gleichviel aus welchem Metalle oder Stoffe und ob sie nutzbar seien oder nicht, überantwortet eine Generation pietätvoll der anderen zu ewiger Aufbewahrung; und gingen sie verloren, und wird die Aschendecke, unter der sie Jahrtausende verborgen lagen, entfernt, so sind sie schön, wie am ersten Tage, an welchem sie vollendet aus der Hand des Künstlers hervorgingen.

Sind Fritz Reuter's Werke solche kunstvolle Gefäße, deren Werth für immer gesichert ist? Wir wollen die Frage nach bestem Wissen und Gewissen beantworten, wie die vorhergehenden.

Oder wäre sie vielleicht schon beantwortet? Steht nicht geschrieben von der Hand Jemandes, der in diesen und anderen Dingen wohl als Autorität gelten kann: daß, wer den Besten seiner Zeit genug gethan, gelebt

habe für alle Zeiten? Und hast Du nicht schon selbst zugegeben, daß es auf die Kostbarkeit des Materials oder, um es ästhetischer auszudrücken: auf den Inhalt nicht ankomme, wenn dieser Inhalt nur vollkommen zur Erscheinung gelangt? Und daß dies bei Fritz Reuter der Fall sei, dafür hatten wir ja die Zeugenaussagen seiner eigenen Landsleute, die sich in ihrem Conterfei Zug für Zug wiedererkannten! Soll der Schilderer der Sitten und Zustände armer Dörfler, der Kundige ihrer Herzen weniger gelten, als der Maler, der uns ein „Stillleben" malt, oder ein Fruchtstück, oder ein Viehstück, oder — ja, was sind denn so manche Gemälde jener niederländer Meister, die man mit Gold aufwiegt und in den Galerieen als Kleinodien aufbewahrt, anders, als gemalte Dorfgeschichten? Und ist bei unserem Reuter nicht noch eine ganz andere Nahrung für Geist und Gemüth, als bei jenen Malern, deren Bemühen nur zu oft darauf hinausläuft, mit einer Virtuosität ohne Gleichen die baare, nackte Wirklichkeit, ja, manchmal Gemeinheit zu fixiren?

Gemach, gemach, eifriger Freund! So viel ich sehen kann, stimme ich mit dir vollkommen überein; aber weshalb so mit der Thür in's Haus? Komm, laß uns Alles der Ordnung gemäß untersuchen, wie es sich für

diejenigen schickt, welche in kunstphilosophischen Dingen ein Urtheil fällen sollen.

Zuerst wäre da zu untersuchen, was es mit jener nun schon zu wiederholten Malen rühmend hervorgehobenen Naturtreue der Reuter'schen Schilderungen für eine Bewandtniß hat.

Ein Portrait, weil es ähnlich ist, ist darum noch kein Kunstwerk. Auch das Portrait läßt, wie Lessing anzumerken nicht vergißt, ein Ideal zu; erst ein solches Ideal-Portrait ist ein Kunstwerk.

Worin unterscheidet sich nun ein solches Ideal-Portrait von dem Machwerke eines gewöhnlichen Kopisten? Darin, daß der Rohstoff der Wirklichkeit durch den Geist des Künstlers hindurchgegangen und auf diesem Wege alles, was ihm von Zufälligem, Gleichgültigem anhaftete, verloren hat, so daß nichts übrig bleibt, als was wirklich die Idee, das Urbild — hier das Urbild des betreffenden Individuums — ausdrückt. Dies ist der Zauber, welcher die Portraits eines Velasquez, eines Titian, eines Van Dyck umwittert und ihnen ihren ewigen Werth verbürgt. Diese Portraits gelten, wenn man will, gar nicht dem Individuum, das dem Maler saß, sondern der Gattung, dem Typ, welche das Individuum repräsentirte, und so kann ihnen

die Zeit, die das Individuum sterben läßt, aber die Gattung immer wieder reproducirt, nichts anhaben.

Solche typische oder Gattungsbilder nun kann der bloße Kopist, der überall da zu Ende ist, wo ihn das Vorbild im Stiche läßt, gar nicht schaffen; das kann nur der Künstler. Oder dieses Schaffen-Können ist eben seine Künstlerschaft, und dieser Prozeß ist, mutatis mutandis, in allen Künsten derselbe; nicht blos die Gestalten des Malers, des Bildhauers, auch die des Dichters, falls er ein Künstler ist, sind immer solche typische oder Gattungsbilder.

Sind das die Fritz Reuter'schen Gestalten?

Die Beantwortung dieser Frage ist bei ihm schwieriger, als bei manchem Anderen, weil seine Gestalten so keck gezeichnet, mit so kräftiger Farbe gemalt, mit einem solchen Reichthume scheinbar durchaus individueller Züge ausgestattet sind, daß sie gleichsam aus der Leinwand herauszutreten, daß sie gar nicht mehr der Kunst, sondern dem wirklichen Leben anzugehören, demselben wenigstens von Kopf bis zu Fuß mit allen Einzelheiten entnommen scheinen. Dies ist aber, wenn man genauer hinsieht, eben nur ein Schein. Es kommen Fälle vor, wo Reuter wirklich nur kopirt hat, so besonders häufig in seinen „Läuschen und Rimels", die deshalb auch nicht selten gänzlich aus der Kunst her-

ausfallen und, wie Photographieen nur für den Photographirten und seine speziellen Freunde und Verehrer, so auch nur für die, an welche sie adressirt sind, also für die mecklenburgischen Landleute und Kleinstädter, ein Interesse haben. Aber diese Fälle gehören doch zu den Ausnahmen. Fast alle Gestalten in der „Reise nach Belligen“, in „Hanne Nüte“, „Kein Hüsung“, in „Ut mine Stromtid“, in „Durchläuchting“ sind typisch. Ja, selbst in den Stücken, die Abschnitte seines Lebens und was daran hängt zum Vorwurfe haben, also besonders die biographische Skizze: „Meine Vaterstadt Stavenhagen“ in Schurr-Murr, „Ut mine Festungstid“, wozu wir noch, in allerdings etwas lockerem Verbande, „Ut de Franzosentid“ rechnen können — auch in diesen Stücken sind die Gestalten, und wären es die seiner Eltern, Verwandten, Schulkameraden, Mitbürger und Leidensgefährten — von lauter Menschen also, die wirklich gelebt, ihm wirklich Modell gesessen haben —, von jener typischen Vollendung und Totalität, wie sie eben nur der Künstler zu schaffen im Stande ist.

Denn, um es noch einmal zu sagen: ohne Modell darf der Künstler nicht arbeiten, aus dem einfachen Grunde, weil er ohne Modell nicht arbeiten kann. Es kommt schlechterdings nur darauf an, daß es im rechten Geiste oder, sagen wir: im Geiste geschieht. Dichtung

und Wahrheit — das ist die Inschrift über jeder Künstlerwerkstätte. Für den Künstler giebt es nur Eine Wahrheit, das ist die dichterische, welche, als die höchste, allgemeine Gültigkeit hat, auf Alle ohne Ausnahme den gleichen überzeugenden Eindruck hervorbringt.

Und dies eben ist der tiefere Grund von Reuter's für die deutschen Verhältnisse erstaunlichen Popularität. Es sind eben Alle, ohne Ausnahme, von der Wahrheit seiner Gestalten überzeugt und sprechen diese Ueberzeugung mit derselben apriorischen Sicherheit aus, mit welcher wir vor einem Portrait von Meisterhand, dessen Original wir nie gekannt, das vielleicht schon seit Jahrhunderten in Staub zerfallen ist, ausrufen: Wahrhaftig, als wenn er leibte und lebte!

So sind Fritz Reuter's Gestalten.

Von seiner Erfindungsgabe im weiteren Sinne, das heißt von seiner Kunst, diese Gestalten nur in Aktion zu setzen, gilt im Grunde dasselbe. Auch hier dürfen wir uns nicht dadurch irre machen lassen, daß er so Vieles aus seinem eigenen Leben berichtet und so manches Andere, das er ganz gewiß mit selbst erlebt hat, auch wenn er es nicht jedes Mal ausdrücklich bemerkt. Als ob der Dichter nicht in gewissem Sinne Alles selbst mit erleben müßte! Nennt doch auch Goethe seine sämmtlichen Dichtwerke gelegentlich eine Generalbeichte,

und ganz und gar unterschreibe ich, was Fritz Reuter einmal sagt: „Wenn Einer 'ne Geschicht orndlich wedder vertellen will, dann möt Einer vor sülwst mit mang west sin, oder taum wenigsten möt hei s'ut de Mund von de Lüd heww'n, de't wat angeiht." *)

Wohl dem Dichter nun, dem, wie Fritz Reuter, die Muse vergönnte, viel — und zwar multa und multum — zu erleben, recht oft „mit mang" gewesen zu sein; dem sie, wie Fritz Reuter, erst die Feder in die Hand giebt, nachdem er sich in allem Möglichen, „Klutentreten und Dungfahren, Schulmeisteriren und Kinderschlagen und zuletzt gar noch in städtischen Angelegenheiten", versucht hat! Wohl dem, welchen sie, wie Fritz Reuter, mit einer so reichen Erbschaft heimischer herrenloser Geschichten, Läuschen und Scherzworte ausstattete! Diese goldenen Gaben der Muse mögen ihm Andere neiden, aber soll ihm Keiner schelten, und so wollen wir die Frage, was unser Dichter überkommen und was er frei erfunden hat, fallen lassen und lieber zusehen, was er aus diesen Stoffen gemacht; ob er verstanden hat, sie zu verwerthen, wie er sie verwerthet hat.

Hier ist nun allerdings zu sagen, daß die Compo-

---

*) Schurr-Murr, pag. 295.

sition Fritz Reuter's Hauptstärke gerade nicht ist, und dies fällt um so peinlicher auf, als die Vorwürfe meistens so sehr einfach sind und sich selbst von einem weniger geübten Auge leicht übersehen lassen. So ist die Fabel in „Ut mine Stromtid" ziemlich dürftig; von einer Harmonie der Theile zu einander und einem richtigen Verhältnisse derselben zum Ganzen kann man nicht wohl sprechen, denn ein Ganzes scheint von vorn herein kaum beabsichtigt gewesen zu sein. Der Fluß der Erzählung ist sehr ungleichmäßig; oft dreht er sich in episodischen Wirbeln, aus denen man nicht wieder herauszukommen fürchtet. Etwas besser ist die Sache in „Durchläuchting", obgleich auch hier gar viel an einer straffen Gliederung des so einfachen Stoffes fehlt und überdies eine gewisse, bei diesem farbenkräftigen Dichter doppelt auffällige Mattheit des Kolorits manchmal daran gemahnt, daß der Autor zum ersten und, hoffen wir, zum letzten Male von seinem eigenen Grundsatze abgewichen und eine Geschichte erzählt hat, bei der er selber nicht „mit mang" gewesen ist.

„Mit mang" ist er freilich bei den Ereignissen, die „Ut de Franzosentid" zu Grunde liegen, auch nicht so recht eigentlich gewesen, aber er hat dieselben doch wenigstens aus dem Munde der Leute gehört, die es „was anging", und zwar sehr viel anging, und die

Helden der Geschichte, vor Allen den prächtigen Amtshauptmann Weber, hat er selbst noch gut gekannt. So mochte es denn geschehen, daß ihm dieses kleine Stück Dichtung und Wahrheit mit dem großen epischen Hintergrunde einer vielbewegten Zeit gar herrlich gelang. Selbst die Erzählung ist hier straffer, die Gestalten sind von einer ganz wunderbaren Kraft, das Ganze — man kann hier von einem Ganzen sprechen — eine Perle in unserer erzählenden Literatur von einem kaum zu überschätzenden Werthe.

Von den drei Geschichten in Versen ist die „Reise nach Belligen" dem Stoffe nach die unbedeutendste, die Ausführung vielfach in dem etwas flachen Geiste und Tone der Läuschen und Rimels; in „Hanne Nüte" wird eine tiefere Wirkung erstrebt, nicht immer ohne eine gewisse Absichtlichkeit, die verstimmend wirkt. Dazu kommt, daß die bunten Arabesken der Thiergeschichten sich hier und da allzu üppig in die Menschengeschichte hineindrängen und die Menschengeschichte überwuchern, die wiederum für den leichten, zierlichen Rahmen mit einem allzu schweren Erdenreste peinlich belastet ist. Auch dürfte mit dem Dichter über seine Art, die Thiere zu personificiren, ernstlich zu rechten sein. Ein Spatz, der sich mit seiner Frau zankt — das ist vortrefflich; aber wenn derselbe Spatz am offenen Fenster sitzt und

der Frühjahrsabend, warm und feucht, den weichen Arm um seinen Acken schlägt und ihn auf die braunen Backen küßt und ihm leise in's Ohr flüstert, daß er den Kuß, den ihm die Natur schickt, weiterschicken soll — so weiß man schließlich nicht mehr, ob man träumt oder wacht. Vielleicht ist dies die Absicht des Dichters gewesen; dann mußte sich aber, wie gesagt, die Menschengeschichte diesem Traumwachen des Naturlebens etwas freundlicher anpassen.

Ganz in die Dornen der Wirklichkeit werden wir in „Kein Hüsung" geschleudert, und doch empfinden wir dieselben hier nicht peinlich, wie in dem vorhergehenden Gedichte, weil wir hier nicht, wie dort, in luftige und lustige Vögelregionen erhoben werden, sondern an die schwere, traurige Erde geheftet bleiben, wie der Leibeigene, dem der Herr „Kein Hüsung" gewähren will. Es ist kein minnigliches Lied, „Kein Hüsung", obgleich es eine Liebesgeschichte ist; es ist keine Idylle, obgleich es auf dem Dorfe spielt; es ist das Lied vom armen Manne, dem geknechteten, gehudelten, an die Scholle gehefteten, in der schaurigen Weise, die aus den Bauernkriegen durch die Jahrhunderte zu uns herüberklingt. Was in der Seele des Dichters kochte und bebte an tiefem Groll und mächtigem Zorn gegen die kopf- und herzlose Tyrannei des

Feudalismus, die wie ein finsterer Alp auf seinem lieben Heimathlande lastet, er hat es in diesem Liede ausgegeben — er, der für die Leiden, die er selbst von einer andern Sorte Tyrannei erduldet, noch immer ein humoristisches Lächeln hat. Aber der Dichter ist immer jenes göttlichen Geistes voll, der für die bittet, so ihn beleidigen und verfolgen; was ihr aber dem Kleinsten der Seinen gethan habt — das habt ihr ihm gethan.

Wir sind von der kritischen Würdigung der Werke unseres Dichters abgekommen, und das ist mir lieb. Es würde mich viel zu weit führen, wollte ich nach dieser Seite hin etwas Vollständiges geben. Wir müssen uns an die großen Züge der Physiognomie halten, wenn wir das Portrait des Dichters in einer einzigen, einstündigen Sitzung vollenden sollen. Gibt es doch vielleicht selbst unter Ihnen noch Manche, die in unserem Bilde einen Dichter nicht zu erkennen vermögen. Die Stoffe, meinen sie, seien, wie ich ja selbst schon angedeutet, doch gar zu einfach, gar zu unbedeutend; ein echter Dichter müsse und werde seiner großen Aufgabe von einem höheren Standpunkte aus, mit einem weiteren Blicke und großartigeren Perspektiven gerecht werden.

Was ist darauf zu erwidern?

Zuerst, daß, wenn die Vorwürfe wirklich gegründet

sein sollten, Fritz Reuter darum noch nicht aufhören würde, ein Dichter, ein Künstler zu sein.

Es weist nämlich jede Idee — ich meine Idee im Platon'schen Sinne eines Urbildes —, wenn sie nur vollendet dargestellt wird, das heißt vollkommen zur Erscheinung kommt, in den Kreis aller übrigen Ideen oder Urbilder hinüber, mit denen sie sich als wahlverwandt, ja, als im tiefsten Grunde identisch ausweist. So ist es das leiser oder stärker anklingende Gefühl der Solidarität aller menschlichen Dinge, was uns in der Darstellung des einfachsten menschlichen Vorganges auf einem Meyerheim'schen Genrebilde so entzücken kann; ja, dieses Gefühl für alles Menschliche erweitert sich zu einem Allgefühle, in welchem uns schließlich Alles, wenn es nur vollkommen erscheint, auch vollkommen erscheint, und lieb und werth, als gehörte es zu uns. Ich wüßte sonst wahrlich nicht, was wir an ein paar einfachen Feldblumen der Adelheid Dietrich oder einem Ochsengespann der Rosa Bonheur so Großes zu bewundern fänden!

Ja, gerade die Simplicität des Stoffes kann uns unter Umständen den langen Weg bis zum Mittelpunkte der Ideen, dem Urgrunde der Dinge, gleichsam abkürzen. Dieser Urgrund deckt sich vielleicht in der einfachsten Dorfgeschichte leichter auf, als in der kompli-

cirtesten Haupt- und Staats-Aktion. Es ist gewiß ein gut Theil Wahrheit in dem, was Fritz Reuter selbst einmal sagt: „Ich glaube, daß uns in den niederen Ständen Tugend wie Laster in größerer Nacktheit entgegentreten, frei von jenen verhüllenden Gewändern, die man „Rücksichten", „Verhältnisse", ja, sogar „Bildung" zu betiteln pflegt, und daß sie uns deshalb poetischer erscheinen müssen."*)

Indessen, wenn auch absolute Bauern, die aus Unbildung keine Rücksichten nehmen, absoluten Königen, die kraft ihrer exeptionellen Stellung keine zu nehmen brauchen und vielleicht auch keine nehmen, unter dem ästhetischen Gesichtspunkte einander sehr nahe rücken, — es wird immer eine gewisse Rangfolge der Ideen zu statuiren sein, die nach dem Reichthume der Modifikationen, welche in den betreffenden Ideen hervortreten, zu bemessen ist. Die gerade Linie ist auf ästhetischem Gebiete nicht immer der kürzeste Weg, und wenn auch die Wahrheit überall gleich einfach ist, so sind es doch keineswegs die Mittel, durch die man zu diesem Resultate gelangt. Es ist damit wie mit jenem fabelhaften Proteus, der nur ein Geheimniß zu enthüllen hat, und mit dem wir doch in den unzähligen Gestalten, die er

---

*) Schurr-Murr, pag. 28 und 29.

anzunehmen vermag, ringen, den wir in allen diesen Gestalten festhalten müssen, bevor er uns Rede steht. Die Eule auf dem Fußgestell einer Pallas sagt uns viel, aber die Göttin selber sagt uns mehr, und doch sagt sie nicht Alles, denn auch Apollo hat ein Wort mitzusprechen; und Zeus, der Vater, weiß gar Vieles, was seine Kinder nicht wissen.

Ich kann hier nur im Vorübergehen an den Saum dieser tiefverhüllten kunstphilosophischen Geheimnisse streifen und, ohne ihn weiter zu begründen, nur als Axiom, den Satz aufstellen, daß, je weiter ein Künstler in jedweder Kunst, unter übrigens gleicher Vollendung im Einzelnen, den Kreis seiner Ideen zu ziehen vermag, er, in demselben Verhältniß, der größere, der bedeutendere Künstler sein wird.

Nun gibt es aber eine Betrachtungs- und Darstellungsweise, in welcher und durch welche auch ein engerer und enger Kreis über seine Peripherie scheinbar bis in's Unermeßliche erweitert wird. Diese Betrachtungs-, diese Darstellungsweise ist die humoristische, und sie ist es, die für Fritz Reuter spezifisch ist.

Vielleicht wundert es Sie, daß ich bei einem Dichter, der so par excellence als der Humorist gilt, vom Humor zuletzt spreche; dennoch glaube ich das mit demselben Fug und Recht zu thun, wie man ein Gebäude

nicht von oben nach unten, sondern von unten nach oben baut, wie man ein Portrait allmälich aus der Untermalung herausarbeitet, bis man das letzte Licht in die Augensterne setzt, und dieses letzte Licht in den Augensternen unseres Dichterportraits, der feinste, schönste Zug seiner Physiognomie und zugleich die letzte Erklärung, weshalb diese Physiognomie so Alle und Jede anmuthet, ist allerdings sein Humor.

Worin besteht sein Humor? Darin, worin schließlich jeder Humor besteht: daß er die kleine Welt, die er schildert, von Herzen liebt und sein Blick doch weit über diese kleine Welt hinausschweift in die große, um von dieser, mit den höchsten Anschauungen gesättigt, zu jener kleinen zurückzukehren, ohne auf dieser weiten Reise eine Spur von seiner Liebe eingebüßt zu haben, im Gegentheil, um nun das Kleine erst recht mit innigster Liebe zu umfangen und es in dieser großen Liebe und durch diese große Liebe gewisser Maßen selbst zu einem Großen zu machen. Kommt her zu mir Alle, ruft er, kommt her zu mir Alle, die ihr mit Wunderlichkeiten, Beschränktheiten, physischen, moralischen, intellectuellen, ästhetischen Unzulänglichkeiten aller Art beladen seid: kommt ihr Fritz Triddelsitze, ihr Cantor Sur's, ihr Jochen Nüßler, ihr Jud Moses', und vor Allen komm du, alter, ehrlicher „Entspecter Bräsig" —

ich will euch erquicken, will euch erlösen von eurer Gebundenheit, daß ihr frei schweben könnt in dem Aether der Liebe, der aus meinem vollen Herzen über euch und über die ganze Welt strömt! Ihr Armen, Einfältigen, Friedfertigen, ihr sollt erst recht meine Kinder, meine Brüder sein; ich will euch vor dem scharfen Winde des Weltspottes, der euch so unbarmherzig zerzaust, der die Blößen, die ihr euch gebt, so mitleidslos aufdeckt, in den warmen Mantel meiner Liebe hüllen!

Und so, indem ich euch frei mache, will ich auch den Leser frei machen, will ihn befreien von seiner Einseitigkeit, seiner Härte, seiner Lieblosigkeit, seinem Hochmuthe; will ihm zeigen, daß das Kleine nicht kleinlich und das Gewöhnliche mit nichten gemein zu sein braucht; ich will seine verwöhnte Hand mit sanfter Gewalt auf den groben Kittel des Bauers legen, damit er fühle, daß unter diesem Kitttel dasselbe Menschenherz schlägt, wie unter dem Cambric-Linnen des Dandy, und er nun, wenn er das gefühlt, das erkannt, den Blick demüthig senke und spreche: Wir sind allzumal Sünder und ermangeln des Ruhmes! oder lieber, tausendmal lieber das Auge freudig erhebe und rufe: Wir sind allzumal Gottes Kinder!

Diese befreiende und beseligende Kraft, die aus den Werken jedes wahren Humoristen und so auch aus

Reuter's Werken auf den Leser überströmt, sie ist es in letzter Linie, die ihm Aller Herzen in Ost und West und Nord und Süd erobert hat, weil sich Keiner ihr entziehen kann, so wenig wie der milden Frühlingssonne, die einen duftigen Pfingsttag durchwärmt und durchleuchtet, und:

— Dortau ist ein Jeder beden,
De Lust to Leiw und Lewen hett.*)

Wie viele Tausende schon sind von diesem Liebesmahl in allen Sinnen erquickt aufgestanden, wie viele Tausende! Und wie viele Tausende werden nach ihnen kommen, und werden auch erquickt aufstehen, und der Fülle wird kein Brosamen fehlen! Weltumfassende, unerschöpfliche Freigebigkeit eines Dichters! Wie armselig nehmen sich dagegen die Bettelbrocken aus, welche die Könige der Erde mit allen ihren Millionen vertheilen können!

Ist es eine Verkleinerung des Gastgebers, wenn man darauf hindeutet, daß die Schätze, die durch seine segenspendende Hand gehen, nicht alle von seiner Hand erworben sind? Ich glaube kaum; ich glaube, man darf es, ohne ihm auch nur das kleinste Blatt aus seinen Lorbern zu rauben, aussprechen: Auch der Hu-

*) Kein Hüsung, pag. 185.

morist Reuter mag seinem guten Genius, der ihn unter diesen Menschen geboren werden ließ, dankbar sein, wie es der Erzähler Reuter für den Reichthum des mühelos überkommenen Stoffes sein mußte. Man lese die köstliche Relation seiner Jugendjahre, wie er sie in der biographischen Skizze: „Meine Vaterstadt Stavenhagen", gegeben hat! Ich wüßte kaum etwas in dem ganzen Bereiche unserer Literatur, wo ein so vollkräftiger Humor göttlich spielte, wie in dieser einfachen Geschichte, aber, wenn man genauer hinsieht, bemerkt man, daß der Humorist nicht nur fast lauter komische Figuren vorführt, sondern daß nicht wenige dieser Personen schon mehr oder minder wirkliche Humoristen sind, d. h. das mehr oder minder deutliche Bewußtsein ihrer komischen Persönlichkeit haben und in diesem Bewußtsein mit sich und der ganzen Welt ein behagliches Spiel treiben. Man denke nur an den köstlichen Onkel Herse!

Die Onkel Herse aber und so manche ähnliche Gestalten, welche die Lebenspfade des Dichters durchkreuzten oder mit ihm Hand in Hand eine Strecke lang wallten, sind typisch für den Charakter der Menschen jener Gegend. Ihr klarer, unerbittlich-gesunder Menschenverstand ist der helle Hintergrund, auf den sie sich selbst mit allen ihren wunderlichen Ecken und kuriosen Auswüchsen hinzeichnen, ohne daß es ihrer Bequem-

lichkeit und Selbstgenügsamkeit einfiele, diese scharf erkannten Auswüchse und Ecken weg zu poliren und zu beizen. Sie haben darin eine außerordentliche Aehnlichkeit mit ihren Stammesverwandten drüben in England, mit deren Sprache ja auch die ihre aus einer und derselben Wurzel entsprossen ist.

Und ein welches Vehikel ist diese Sprache für den Humoristen, diese Sprache, die oft so schalkhaft den Sack schlägt, wenn sie den Esel meint, und dann wieder so drollig kurz, so naiv deutlich, so massiv grob sein kann, und, wenn sie will, doch auch so schmeichlerisch weich; und als ob sie mit allen diesen Eigenschaften ihrer humoristischen Laune noch nicht genug thun könnte, aus sich das köstliche „Messingsch" erzeugt hat, in welchem sie sich ganz offen über sich selbst und zu gleicher Zeit über das Hochdeutsche lustig macht: über sich selbst, indem es sich beliebig in das Hochdeutsche hineinstreut, so daß es sich ausnimmt, wie wenn ein gesetzter Mann, während er ehrbar daherschreitet, von einer tollen Laune ergriffen, plötzlich einen Purzelbaum schlägt; über das Hochdeutsche, welches sie auf die lächerlichste Weise verunstaltet, als wollte sie sagen: Siehst du, nicht so viel imponirst du mir! ich schlage deiner Wichtigthuerei ein Schnippchen, trete mit derbem

Bauernstiefel auf die ellenlange Schleppe deiner vornehmen Phrasen!

Fritz Reuter hat aus diesem humoristischen Stoffe seiner Muttersprache die herrlichsten Vortheile gezogen; man kann in gewissem Sinne sagen, daß sie für ihn gedichtet und gedacht hat.

Ein so ungeheurer Dienst ist ohne äquivalente Gegenleistung nicht denkbar. Fritz Reuter ist seiner Muttersprache so sehr verbunden, daß er nun auch an sie gebunden ist; und dafür giebt es keinen schlagenderen Beweis, als den, daß ein in's Hochdeutsche übersetzter Reuter nicht mehr der Reuter sein würde, den wir lieben, so wenig wie ein Schmetterling, dem wir den Glanz von den Flügeln abstreiften, das anmuthige, glänzende Ding noch ist, das unseren Augen so wohl gefiel.

Und zwar müssen wir hinzufügen: es würde bei dieser Uebersetzung viel mehr verloren gehen, als etwa bei einer Uebertragung aus dem Englischen oder Französischen in's Deutsche. Aus einer Kultursprache in die andere gelangen wir so bequem, wie aus einem Zimmer in ein anderes, denn die socialen Verhältnisse und der Stand der Bildung hüben und drüben sind ungefähr dieselben, und der ununterbrochene Austausch der Erzeugnisse in allen Sphären nivellirt mit jedem Tage

mehr die etwa noch bestehenden Höhenunterschiede. So ist es nicht vom Hochdeutschen zum Plattdeutschen; hier steigt man ganz unzweifelhaft eine Treppe hinab. Das Plattdeutsche ist dem Hochdeutschen nicht neben-, sondern untergeordnet, wie es nothwendig ein nur gesprochener Dialekt der Schriftsprache ist, in welcher die geistige Arbeit der Nation gethan ist und fort und fort gethan wird. So ist denn das Plattdeutsche einem Nebenflusse zu vergleichen, der seine Wasser dem großen Strome zuführt, durch dessen enges Bett aber der große Strom nun und nimmer den endlosen Schwall seiner Fluten ergießen könnte. Eine plattdeutsche Glocke, ein plattdeutscher Faust und auch ein plattdeutscher Titan sind undenkbar. Denn auch der Humor wächst an Werth und Würde mit der Größe der Aufgaben, die er sich stellt. Es ist ein Anderes, London zum Hintergrunde zu haben, ein Anderes — Stavenhagen.*)

Ob Fritz Reuter die ungeheuren Prozesse der sozialen Fragen, in welche die Menschheit unserer Tage verwickelt ist, das gewaltige Aufeinanderplatzen der Geister, den verwirrend bunten Wechsel des modernen Lebens — ob er, sage ich, diese großen Aufgaben hätte

*) Eine kleine mecklenburgische Stadt, Fr. Reuter's Geburtsort. Siehe Schurr-Murr: „Meine Vaterstadt Stavenhagen".

bewältigen, den Proteus hätte fassen und halten können, falls er ihm nicht blos als Leu und Pardel und mächtiges Waldschwein entgegengetreten wäre, sondern als Wasser, das in alle Lande fließt, und als Baum, der in die höchsten Lüfte sproßt — danach zu fragen, erscheint mir ganz müßig. Vielleicht haben wir ihm außer für das Viele, wofür wir ihm dankbar sein müssen, auch dafür zu danken, daß er in weiser Erkenntniß seiner Kräfte niemals ihm vielleicht Unerreichbares erstrebt hat, daß er nie etwas Anderes gewesen ist, noch hat sein wollen, als der fromme Knecht, der mit Wenigem getreu war und deshalb über Viel, und, fügen wir hinzu — über Viele gesetzt wurde.

IV.

Affaire Clémenceau.

Digitized by Google

Für den denkenden Freund der Literatur ist es eine zweifellos erfreuliche Thatsache, daß der moderne deutsche Roman sich ehrlich bemüht, seiner Aufgabe gerecht zu werden, die keine andere ist und sein kann, als: ein Bild der Kultur der aktuellen Gesellschaft in großem Maßstabe zu geben, oder, in Shakesspeare's Worten zu sprechen: „dem Jahrhundert und Körper der Zeit den Ausdruck seiner Gestalt zu zeigen.“ Ob diese redlichen Bemühungen von dem wünschenswerthen Erfolg gekrönt sind, oder, wenn dies nicht der Fall ist, wie weit man noch von dem erstrebten Ziele hält — das sind Fragen, die der Eine so, der Andere anders beantworten wird, ohne daß der Werth des Faktums dadurch wesentlich modifizirt erschiene. Genug, daß wir auf dem rechten Wege sind, und daß es voraussichtlich nur eine Frage der Zeit ist, wann eine lebens-

werthe Gegenwart vollkommen würdig geschildert werden wird.

Wesentlich anders ist der Stand der Dinge bei unsern Nachbarn, den Franzosen. Von der hohen Warte, die unsere Dichter erklimmen müssen, um für die mächtigen Dimensionen der deutschen Kulturarbeit die großen Perspektiven zu finden, ist für den Franzosen nicht die Rede; von dem Eifer, mit welchem unsere Dichter alle Ecken und Winkel des Vaterlandes durchforschen, um für die neue Einrichtung unserer Zustände alles noch irgend Brauchbare und Passende heranzuziehen und zu sichern, weiß der Franzose nichts; oder derjenigen, welche solche Tendenzen verfolgen, sind doch nur äußerst wenige. Eugène Sue und noch mehr seine Nachfolger haben in ihren Romanen die Ventilation der socialen Fragen wesentlich zu ganz verwerflichen Zwecken benutzt; George Sand in ihren Dorfgeschichten und Kulturromanen ist fast ohne Nachfolger geblieben, und von dem neuesten bedeutenderen Versuch in dieser Richtung: den „Misérables" des Victor Hugo kann man viel Gutes eben auch nicht sagen. Die Unfähigkeit des Autors, bei der Sache zu bleiben, seine unausrottbare Neigung zu dem Fratzenhaften, Ungeheuerlichen, Unmöglichen machen das Buch, in den Augen des Kunstsinnigen wenigstens, zu einem gänzlich

verfehlten Werke. Man hat bei demselben und bei ähnlichen Büchern immer das Gefühl, als ob der Franzose, sobald er von dem Macadam der Pariser Boulevards herunterkommt, sofort in's Bodenlose der Fieberphantasien versinken, oder auf den Sand der trostlosesten provinzialen Langeweile gerathen müsse, wie sie Balzac in seinen Illusions perdues, oder Flaubert in seiner „Madame Bovary" so meisterhaft schildern.

Der Grund davon ist unschwer zu finden. Er liegt in der Thatsache, daß sich alles geistige Leben Frankreichs in Paris konzentrirt hat, oder doch wenigstens von Paris seine Anregung, das Mot d'ordre empfängt. Es ist dies dieselbe straffe Centralisation auf dem Felde der Wissenschaft, der Literatur, der Kunst, die auf dem Gebiete der Verwaltung in Frankreich bekanntlich zur höchsten Höhe getrieben ist, und hier wie dort die traurigsten Folgen hat, Folgen, welche die erleuchteten Köpfe der Nation mit den ernstesten Besorgnissen für die Zukunft ihres Landes erfüllen. „Ehemals", ruft Feuillet in seinem neuesten Werke*), „ehemals gab es zwischen dem Rhein (sic!), den Alpen und den Pyrenäen ein großes Land, welches nicht blos durch seine

*) Mr. de Camors par O. Feuillet. 3. édition p. 134 ff.

Hauptstadt, sondern auch durch sich selbst lebte, dachte, handelte. . . Es hatte einen Kopf ohne Zweifel, aber es hatte auch ein Herz, Muskeln, Nerven, Adern, — und Blut in den Adern, und der Kopf verlor nichts dabei! Es gab ein Frankreich! Die Provinzen hatten eine ohne Zweifel untergeordnete, aber wirkliche, thätige, unabhängige Existenz. Jedes Gouvernement, jede Intendanz, jedes parlamentare Centrum war ein Heerd lebendiger Intelligenz. Die großen provinzialen Institutionen, die lokalen Freiheiten übten die Geister, stählten die Charaktere und bildeten Männer. Wenn das Frankreich von ehemals centralisirt gewesen wäre, wie das Frankreich von heute, niemals würde eine Revolution stattgefunden haben, niemals! denn es hätte keine Männer gegeben, sie zu machen. Woher, frage ich, kam jene bewunderungswürdige Auswahl vom Kopf bis zum Fuß bewaffneter Intelligenzen und heroischer Herzen, welche die große Bewegung von 89 plötzlich an's Licht brachte? Rufen wir uns in das Gedächtniß die berühmtesten Namen jener Zeit: Rechtsgelehrte, Redner, Soldaten! Wie viele aus Paris? Alle kamen sie aus der Provinz, aus dem fruchtbaren Schooße Frankreichs . . . Auf dem Punkte, bis zu welchem unsere, der Macht und des Ansehens entkleideten provinzialen Funktionen heute herabgedrückt sind, sowohl in

der administrativen, wie in der juristischen Sphäre, sind sie nicht mehr, wie ehemals, Mittelpunkte des Lebens, des Wetteifers, der Aufklärung, Schulen für den Bürger, Ringplätze männlichen Geistes; . . . sie sind nur noch seelenloses Räderwerk . . . Aber weshalb uns beklagen! Uebernimmt es nicht Paris, für uns zu leben, zu denken? Würdigt es uns nicht, jeden Morgen, wie einstens der Römische Senat der suburbanischen Plebs, uns unsere Nahrung für den Tag hinzuwerfen, Brod und Vaudevilles, panem et circenses! -- Ja, das ist die Gegenwart nach solcher Vergangenheit, das ist das Frankreich von heute! . . . Eine Nation von vierzig Millionen Seelen, welche jeden Morgen von Paris das Losungswort erwartet, um zu wissen, ob es Tag oder Nacht ist, ob es lachen oder weinen soll! Ein großes Volk, einst das edelste, das geistreichste der Welt, das in einem Chore an demselben Tage, zur selben Stunde, in allen Salons, in allen Winkeln denselben albernen Bummelwitz wiederholt, der den Tag vorher aus dem Koth der Boulevards erblüht ist! Nun wohl! ich sage, daß dies entwürdigend ist, daß Europa darüber die Achseln zuckt, daß es schlecht und verderblich ist, auch für Paris, welches sein Glück berauscht, welches seine Ueberfälle erstickt, und welches in seiner stolzen Vereinsamung, und in dem Götzendienst

seiner selbst etwas wird, das dem Chinesischen Reich ähnlich ist, dem Reich der Mitte, ... der Heerd einer überhitzten, verdorbenen, kindischen Civilisation*).

Wenn Feuillet hier hauptsächlich auf die politischen Inkonvenienzen der bis zum Aberwitz getriebenen Centralisation zielt, so sind die Nachtheile, welche der Literatur aus diesem Zustand der Dinge erwachsen, in ihrer Art nicht minder groß; sind um so größer, je weniger leicht die freie Kunst eisernen Zwang erträgt. Muß es nämlich schon als ein Unglück für die französische Literatur betrachtet werden, daß alle dichterischen und schriftstellerischen Kapazitäten in Paris versammelt sind, oder mit leidenschaftlicher Energie aus der Provinz nach Paris streben, so ist es ein noch viel schwereres, daß alle diese viel zu nahe aneinander gepflanzten Bäume nun auch ihre Nahrung beständig aus demselben Boden saugen wollen. Paris und immer wieder Paris

*) Es verdient bemerkt zu werden, daß diese glänzende und kühne Diatribe gegen die Centralisation ausläuft in einen Anruf an — den Kaiser, der diesem schmachvollen Zustand ein Ende machen soll, und dem der schönste Lohn für das „große und nicht gefahrlose" Werk verheißen wird, wenn er sieht, „wie Frankreich, gleich dem Lazarus, sich aus seinen Umhüllungen und seinem Schweißtuch erhebt, und ihn begrüßt!!" Es ist wohl unnöthig, über die tragi-komischen circulus vitiosus, dessen sich die Logik des poetischen Politikers hier schuldig macht, ein Wort zu verlieren. A. d. V.

— das ist der Schauplatz in allen diesen Romanen; wenn wir wirklich einmal aus der heißen, staubigen Atmosphäre der Hauptstadt in die Provinz oder in's Ausland (meistens Italien) geführt werden, so ist es, als ob in einem menschenüberfüllten Salon durch ein unversehens geöffnetes Fenster die frische Luft hereinströmt.

Und dann, wenn man sagt: Paris sei der Schauplatz, so darf man darunter auch bei weitem nicht ganz Paris, sondern eigentlich nur das verstehen, was der Pariser „tout Paris“ nennt, d. h. die paar Tausend, oder sagen wir: die Hunderttausend der glücklichen Besitzenden, gleichviel, aus wie lautern oder unlautern Quellen dieser Besitz fließt: die „schönen Reste“ des alten landeingesessenen Adels, die Marquis der Restauration, die Herzöge und Grafen des alten und neuen Kaiserreichs, Großwürdenträger, Finanzleute, Banquiers, Börsenspekulanten, Unternehmer, Armeelieferanten, Schwindler, Roué's, Freudenmädchen: die ganze und die halbe Welt mit einem Worte, und, als gelegentlichen Gegensatz und Schlagschatten, die Unterwelt, deren legitime Vermittelung mit der Oberwelt die Polizei freundlich übernimmt.

Aus diesen Kreisen, und aus diesen Kreisen allein, nimmt der Romandichter seine Stoffe, und wer mag

ihm das, wie die Sachen nun einmal liegen, so sehr verdenken? Abgesehen davon, daß er selbst, in engerem oder lockererem Verbande, zu diesen Kreisen gehört, und also am besten schildern zu können glaubt, was er am intimsten kennt, weiß er nur zu wohl, daß ein Buch, welches „ganz Paris" interessant, charmant, hinreißend findet, auch ganz Frankreich interessiren, charmiren, hinreißen wird: ganz Paris aber — in der kindischen Vergötterung seiner eigenen Herrlichkeit (siehe Feuillet!) — sich für nichts interessirt, als eben — für sich selbst. Ist es nun zum Verwundern, wenn die Sujets der französischen Romane sich zum Ueberdruß und zum Ekel wiederholen, wenn immer und immer wieder — als wäre es ein Schattenspiel an der Wand — dieselben Figuren erscheinen: die legitimistische Marquise aus dem Faubourg St. Germain, der moderne Börsenmensch aus der Rue Lafitte, der philosophische Doktor, der im quartier latin „unter dem Dache" wohnt, der Chasseur-Kapitän, der sich das Kreuz der Ehrenlegion in Afrika geholt hat, die fameuse Lorette, die das Bois de Boulogne durch den Glanz ihrer Equipage in Aufruhr bringt u. s. w. u. s. w.? Ist es zum Verwundern, wenn der kluge Autor sich den Wünschen und Interessen seines Publikums akkomodirt, wenn es ihm viel mehr darauf ankommt, pikant zu sein, als wahr,

unterhaltend, als tief; wenn er die Gesellschaft nicht bei der Arbeit aufsucht, wo er sie nicht antreffen würde, sondern beim Genusse, wo er sicher ist, sie zu finden; wenn er der Analyse der großen politischen und sozialen Fragen, die sein blasirtes Publikum langweilen und die Regierung beunruhigen dürfte, geflissentlich aus dem Wege geht? und er nun, in Folge dieser feigen, würdelosen Enthaltsamkeit von Allem, was dem Herzen des Bürgers, des Patrioten theuer und heilig ist, Produkte hervorbringt, die den Stempel einer kindisch gewordenen Civilisation auf der flachen Stirn tragen?

Und dieses geistlos ermüdende Wiederkäuen desselben Unterhaltungsstoffes ist nicht die einzige und nicht die schlimmste Folge der französischen Centralisation auf dem poetischen Gebiete. Es gehört nicht der Scharfsinn eines gewitzten Pariser Autors dazu, um bald herauszufinden, daß, wenn sein Publikum auch immer die gleichen Gerichte haben will, es keineswegs gewillt ist, dieselben immer in der gleichen Form aufgetischt zu bekommen. Es gilt also, zu dem abgestandenen und überständigen Braten pikanteste Saucen nach neuen, unerhörten Rezepten zu erfinden. Und in der That gipfelt das Genie der literarischen Kochkünstler an der Seine in der Mixtur dieser Saucen aus den prickelndsten Ingredienzien. Ein Gatte, der auf den Liebhaber

seiner Frau eifersüchtig ist — wie verbraucht! stellen wir die Sache auf den Kopf und schildern wir den auf den Gatten eifersüchtigen Liebhaber und schildern wir vor Allem seine Leidenschaft als vollkommen legitim!*)

Diese totale Umkehrung aller Ansichten, Begriffe und Verhältnisse, welche die übrige civilisirte Menschheit als die feststehende Basis ihrer Existenz proklamirt hat, ist das große Schema, nach welchem die Mehrzahl der modernen französischen Romane gearbeitet ist. Sonderbarer aber sehr erklärlicher Weise hat man damit nuir nichts erreicht, als daß die Monotonie, der zu entfliehen man so vielen Scharfsinn aufbot, glücklich wieder hergestellt wurde; freilich die Monotonie des Bizarren, Blendenden, Ungeheuerlichen, die aber schließlich eben so langweilig, wo nicht noch langweiliger wird, als die des Hergebrachten, Alltäglichen. Wer mag sich noch für Freudenmädchen, die, wenn man genauer hinsieht, einen Heiligenschein um den Kopf, wer für die biederen Gurgelabschneider, die Herz und Messer an der rechten Stelle haben, für die gefühlvollen Väter, die sich für ihre lieben Söhne zu einem „Mistbeet" machen**), für die hartgesottenen Börsen-

*) Siehe die „Fanny" des Feydeau.
**) Siehe den „Giboyer" des Augier.

menschen mit dem Veilchenbouquet der Sentimentalität im Knopfloch*) interessiren? Daß Puppen aus Holz und Draht die Beine auf den Rücken nehmen, oder den Kopf unter dem Arm tragen können, ist, Alles wohl erwogen, nicht so übermäßig merkwürdig.

Freilich, wie so oft in menschlichen Dingen, liegt auch hier das Licht dicht neben dem Schatten. Dies Licht, das so manche, sonst leidlich gesunde Augen gegen den inneren Unwerth vielbewunderter französischer Romane blind macht, ist die unvergleichliche Virtuosität, mit welcher jene Autoren die Oberfläche des Gesellschaftslebens zu schildern verstehen, — eine Virtuosität, die sich mit der oben angedeuteten Verschiebung, ja völligen Umkehrung der großen moralischen Gesichtspunkte sehr wohl verträgt. Allerdings auch nur bis zu einer gewissen Grenze, denn schließlich muß die innere Unwahrheit die gefällige, bescheidene, der Wirklichkeit möglichst genau angepaßte Form zerstören und sich in unwahrscheinlichen Situationen, unmöglichen Scenen, unsinnigen Handlungen, in falschem Pathos, sophistischen Sentenzen, in tönenden Phrasen Luft machen, gerade so wie einen innerlich hohlen oder verlogenen Menschen der feinste Schliff weltmännischer

---

*) Siehe den „Montjoye“ des Feuillet.

Manieren, die sorgfältigst gewählte Weise des Ausdrucks auf die Dauer nicht schützen kann. Deshalb kommt es auch, daß uns die letzten Kapitel so manches französischen Romans, den wir bis dahin mit Vergnügen, vielleicht mit Entzücken gelesen hatten, oft so gründlich enttäuschen. Der fürchterliche Schluß nämlich, jene untrügliche Probe des Exempels, bringt jeden unwillkürlichen Rechenfehler und jede geflissentliche Unterschiebung unerbittlich zum Vorschein. Nun soll gerettet werden, was kann, und der Taschenspieler schrickt in seiner Angst, das Kunststück noch zuguterletzt kläglich mißglücken zu sehen, vor keiner noch so groben Täuschung, vor keiner noch so plumpen Zumuthung an den Glauben seiner Zuschauer zurück. Zwei mal zwei ist fünf, weiß ist schwarz, ein Würfel ist eine Kugel und — le tour est fait!

Innerhalb jener Grenzen aber — und ein vorsichtiger Künstler weiß sie ziemlich weit zu ziehen — welche Gewandtheit, welche Grazie und welcher Geist! Wie scheinbar so mühelos das Alles in einander greift, ineinander paßt! wie sich das Eine so ungezwungen aus dem Andern entwickelt! wie leicht und sicher sich diese Menschen bewegen! wie schicklich sie sich ausdrücken! wie musterhaft das Alles in Scene gesetzt ist! mit welcher schwindelerregenden Kühnheit der Autor auf

seine Ziele losgeht! Welcher Leser sollte daran nicht seine Freude haben! und — wenn er zufällig ein Deutscher ist — seinen heimischen Autoren einen möglichst großen Theil so vorzüglicher, so liebenswürdiger Eigenschaften wünschen!

Indessen, wir müssen, wenn wir billig sein wollen, einräumen, daß die Schuld, in diesen Dingen hinter den Franzosen zurückzustehen, nicht ohne Weiteres unsern Dichtern zugeschoben werden darf. Es ist leicht, kühn auf ein Ziel loszugehen, wenn man von vorn herein die Vorsicht gebraucht hat, es nicht allzuhoch zu stecken, und man überdies mit den Mitteln, wie etwa dorthin zu gelangen wäre, nicht eben wählerisch ist. Es ist keine so schwere Aufgabe, eine Gesellschaft zu schildern, die schon längst ihre Sitten, ihre Gewohnheiten in durchaus feste und doch vollkommen bequeme Formen gegossen, schon längst ihre Sprache zu dem passendsten Vehikel einer leichten, gefälligen Mittheilung ausgebildet, ja selbst ihr Denken und Empfinden gewissermaßen auf einen Grundton abgestimmt hat. Dazu rechne man die Thatsache, daß die Revolution den Franzosen, als Abfindung für die nicht errungene Freiheit, wenigstens eine Art von gesellschaftlicher Gleichheit brachte, eine gewisse Leichtigkeit des Verkehrs der verschiedenen Klassen der Gesellschaft untereinander, die den Schilderern

eben dieser Gesellschaft ganz außerordentlich zu gute kommt. Er findet so zu sagen auf der Straße, wonach unsere Autoren wer weiß wie tief graben nnd mit der Wünschelruthe suchen müssen, wobei es denn leicht sich ereignen kann, daß die Wünsche unerfüllt bleiben und die Ruthe hinterher von dem unnachsichtigen Kritiker weidlich geschwungen wird.

Und noch ein Umstand ist, dessen man allerdings nicht gern Erwähnung thut, und den man doch nicht auslassen darf, wenn man die Liste der Für und Wider des Falles vollständig haben will. Freudigkeit ist die Mutter aller Tugenden, also auch der schriftstellerischen — Freudigkeit, die in diesem Falle wesentlich durch die Behaglichkeit der äußeren Lage, zum mindesten durch die Freiheit von der Sorge um die Existenz bedingt, ja in gewissem Sinne mit derselben identisch ist. Denn Weniges trägt — unter übrigens günstigen Voraussetzungen — so zur Vollendung eines poetischen Werkes bei, als die Gewißheit des Autors, es ruhig in sich ausreifen lassen zu können, jede gute Stunde dem geliebten Werke widmen und zur bösen Stunde ruhen zu können. Wie viele deutsche Autoren sind denn aber in dieser glücklichen Lage? wie viele giebt es denn, auf deren Schwelle nicht die Schattengestalt der Sorge kauert? Oder wem wäre es nicht bekannt, daß kein Volk

seinen Autoren so kümmerlichen Dank weiß, wie das „Volk der Denker und Dichter"? Denn, mag der hier und da noch dem alten Schlendrian huldigende deutsche Buchhandel auch seinen Theil an der Schuld haben, — am meisten schuldig ist doch das Publikum, welches, im Ganzen und Großen, keine Ahnung davon zu haben scheint, daß es Verpflichtungen gegen seine Dichter hat, daß es eine Schmach ist, die Werke seiner liebsten Autoren in unsauberen Leihbibliotheken-Exemplaren zu lesen, daß die wohlhabende Familie, welche keine nennenswerthe Bibliothek besitzt, sich das Zeugniß der traurigsten Armuth an wahrer Bildung ausstellt.

Und gerade sie, die alle möglichen Rechnungen zu bezahlen haben und bezahlen — nur keine Buchhändlerrechnungen — gerade sie sind es, von denen man die schmerzlichsten Klagen zu hören bekommen kann über die „Schwerfälligkeit" unserer deutschen Romane, über die „Unkenntniß der guten Gesellschaft", den „Mangel an Welt", der überall in demselben so kläglich zu Tage liege! Dagegen rühmen sie sehr die französischen Romane, von denen sie auch von Zeit zu Zeit einen kaufen, einmal weil sie billiger, und dann weil sie so unendlich viel unterhaltender seien. Hier fänden sie auch die Feinheit der Formen, an die sie einmal gewöhnt, hier fänden sie die gute Gesellschaft, in der sie sich

bewegten, Lebenserfahrung, Reife der Anschauungen, geistreiche Sicherstelligkeit, eine elegante Ausdrucksweise — mit einem Worte: sich selbst.

Wohl ihnen!

Aber auch andere Kreise, die sich wenigstens angelegen sein lassen, Verständniß für poetische Werke zu kultiviren, ja selbst spezifisch literarische, die von Rechtswegen ein Urtheil in ästhetischen Dingen haben sollten, kann man von Zeit zu Zeit ganz unter dem Bann des koquetten Zaubers sehen, mit denen die französischen Romanciers ihre zierlichen Gaben auszustatten wissen. Sie lassen das neu entdeckte Kleinod von Hand zu Hand gehen, bewundern das reine Wasser, die scharfen Facetten, das köstliche Licht, die äußerst geschmackvolle Fassung. Sie bereiten mit mystischen Worten die exsoterischen Gläubigen auf den Genuß vor, der ihrer harre, lassen nicht undeutlich merken, daß so etwas überhaupt noch nicht dagewesen sei, und Keinem fällt ein, wirklich zu untersuchen, ob der kostbare, ja unschätzbare Diamant nicht schließlich doch — ein Stück künstlich präparirtes Glas ist.

Unter den Romanen, mit denen uns die neueste französische Belletristik beschenkt hat, ist keiner, der von so vielen Seiten für einen jener seltenen schmuckhaften Edelsteine ausgegeben wäre, dessen Lob man in so

warmer, ja oft enthusiastischer Weise gesungen hätte, als die Affaire Clémenceau von Alexander Dumas fils.

Es dürfte sich verlohnen, dieses Meisterstück einer gründlichen Prüfung zu unterwerfen, um so mehr, als das Werk in der That sowohl in seinen Stärken als in seinen Schwächen für den modernen französischen Roman typisch ist.

Bevor ich indessen an die Analyse gehe, muß ich meine Leser und vor allen meine Leserinnen, welche die Güte haben wollen, mir bei der einigermaßen verwickelten und deshalb nicht ganz mühelosen Arbeit Gesellschaft zu leisten, auf einen Umstand aufmerksam machen. Es wird nämlich bei dieser Untersuchung Verschiedenes zur Sprache kommen, was man sonst in guter Gesellschaft nicht gerade geflissentlich zu einem Gegenstande der Unterhaltung wählt. Aber ich verwahre mich auf das Entschiedenste dagegen, daß, wenn es Aergerniß giebt, ich, der Kritiker, Schuld daran bin! Der Kritiker ist der Chemiker, welcher das köstliche Parfüm, das den Sinnen so reizend schmeichelt, in seine möglicherweise sehr widerwärtigen Bestandtheile auflöst. Wem das nicht paßt, der gehe nicht in kosmetisch-chemische Vorlesungen und mit Vorsicht an die Lektüre von Kritiken über französische Romane. Den Lesern der „Affaire“ will ich noch außerdem die Versicherung geben, daß ich nichts

Digitized by Google

vorbringen werde, als wozu mich das Buch verpflichtet. Mögen sie sich also an das Buch halten! Ich kann es nicht anders machen, als ich es finde, und schließlich wird ja doch in der Kritik ihre keuschen Ohren nicht so fürchterlich beleidigen, wofür ihre keuschen Herzen, während sie das Buch lasen, so sympathetisch schlugen.

Die „Affaire", um die es sich handelt, kann selbst für den verwöhnten Geschmack des Franzosen nicht ohne einen gewissen Reiz sein. Das Buch kündigt sich an als Mémoire de l'accusé, als ein Schriftstück also, das ein Angeklagter seinem Rechtsbeistand zur Information ausgearbeitet hat. Gegen seinen Rechtsbeistand gilt es aufrichtig sein, keine Winkelzüge machen, ein offenes Bekenntniß ablegen. Das Publikum, welches von dem diskreten Autor so freundlich an die Stelle des Rechtsanwalts gesetzt ist, darf sich, wenn es der Fall sonst nur hergiebt, auf allerhand interessante Enthüllungen menschlicher Thorheit Rechnung machen. Und der Fall giebt es her. Der Angeklagte ist ein Mörder! — das ist schon etwas. Und er hat seine Frau ermordet! — das ist noch besser. Und hat sie ermordet, weil sie, eine moderne Messalina, an schamloser Untreue das Aeußerste geleistet hat! — das entscheidet. Sehen wir uns den Fall genauer an; wie ging es zu?

wer, vor allem, ist Pierre Clémenceau, dieser hippokratische Arzt seiner Ehre?

Pierre Clémenceau hat seinen Vater nie gekannt und seine Mutter hat zu ihrem einzigen Kinde nie von diesem Vater gesprochen. Das Verhältniß der Eltern ist also wohl in keinem Falle ein gutes gewesen, abgesehen davon, daß es kein legitimes war. Clémenceau legt auf diesen letzteren Umstand ein großes Gewicht, insofern, als die exceptionelle Stellung eines illegitimen Kindes in der Gesellschaft für sein exceptionelles Geschick prototypisch geworden sei, und sodann, weil er in dem Verhältniß wirklich die Wurzeln dessen, was hernach mit ihm und durch ihn geschehen ist, finde. Die Mutter, eine Schneiderin in klein bürgerlichen Verhältnissen, lebt nur für ihren Sohn, der Sohn nur in seiner Mutter. Bekantlich ist das Verhältniß von Mutter zu Sohn und vom Sohn zur Mutter die heilige Insel, auf welche sich der Franzose alle Zeit rettet, wenn er sonst überall in seinem Leben in Unheiligkeit versinkt. Vorläufig freilich ist Pierre ein guter unschuldiger Knabe, der von den jungen munteren Arbeiterinnen seiner Mutter verhätschelt und von der letzteren bedenklich verzärtelt wird. Wenn sie ihn besonders hoch beglücken will, erlaubt sie ihm, bei ihr in ihrem Bett zu schlafen.

Als er dreizehn Jahr alt ist, bringt ihn die Mutter, die nach Mutterweise etwas hoch mit ihm hinaus will, in ein vornehmes Pensionat. Hier wird der Knabe das Opfer des brutalsten Pennalismus; die kleinen Tyrannen quälen den armen vaterlosen Sohn seiner niedrig geborenen Mutter bis auf's Blut und geben ihm nebenbei die scheußlichsten Beispiele einer frühreifen Sittenverderbniß. So traurige Erfahrungen drängen den einsam erzogenen, scheuen, etwas verzärtelten Knaben noch mehr in sich zurück; er hat bis jetzt sein Glück nur immer in nächster Nähe gefunden; er sieht, er ahnt, daß es nirgend anderswo gefunden werden könne, zum wenigstens von Menschen, welche die grausame Welt ein Vergehen büßen läßt, an dem möglicherweise die Welt mit ihren unsinnigen Institutionen einzig und allein schuld war.

Ein Zufall bringt ein bedeutendes Talent, das in der Seele des Knaben schlummerte, an das Licht. Er kommt in das Atelier eines Bildhauers. Mr. Ritz ist kein Genie; er ist ein Anempfinder, er begreift, er weiß das Schöne, obgleich er es nicht schaffen kann. Dafür entschädigt ihn die Welt, die ja stets das Zierliche dem Großen, das leicht Faßliche dem Tiefen vorzieht. Er ist der Bildhauer der Salons, seine Werke

sind gesucht und werden mit den höchsten Preisen bezahlt.

Ein solcher Mann ist der rechte Lehrer für ein Talent, das sich in der Stille bilden will. Er macht ihm die Nacheifrung leicht, und ist großmüthig genug, sich aufrichtig zu freuen, als es sich nun bald herausstellt, daß der Schüler größer werden wird, vielleicht schon größer ist als der Meister. Hat er doch Alles gethan, diesen Erfolg, den er kommen sah, herbeizuführen! hat er dem Schüler doch nicht bloß die Geheimnisse der Kunst, sondern auch die des Lebens erschlossen! ihm die innige Wechselwirkung beider aufgedeckt, ihm gesagt, daß die weit verbreitete Annahme: „Maler und Bildhauer, die um ihre Gedanken auszudrücken, der direkten Verbindung mit dem Fleisch nicht entbehren können, müßten leichter als andere Menschen dem Einfluß dieser aufreizenden Gemälde unterliegen," ein Irrthum sei. Im Gegentheil, „da, wo das Kunstgefühl, dies ist das Gefühl des Schönen, wirklich existire, beherrsche es eben so das Herz, wie die Phantasie, die Sinne eben so wie den Geist. Die moralische Harmonie des Menschen stehe in genauer Relation zu der physischen; zwischen dem Laster und dem Genie sei keine Vereinigung auf die Dauer möglich. Wenn diese beiden entgegengesetzten Elemente sich in demselben

Individuum vorfänden, bekämpfe und zerstöre eines der beiden unvermeidlich das andere.*)

Solche Lehren fallen bei dem Jünger in ein verständnißvolles Gemüth. Sein Sinn ist ganz und gar auf die Verwirklichung der künstlerischen Ideen gerichtet, die in seiner schaffungsfreudigen jungen Seele sich zu entwickeln beginnen. Außerdem ist er seiner unglücklichen Mutter eine große Genugthuung schuldig, muß er seinem edlen Meister beweisen, daß er seine Güte an keinen Undankbaren verschwendet hat. Die schönen Frauen, die in dem Atelier aus- und eingehen, sind nur dem Kunstjünger interessant; für die reizende Tochter des Meisters empfindet er nur eine brüderliche Zuneigung; die Lascivität des Sohnes, seines Altersgenossen und Kameraden von der Schule her, macht ihn nur lachen; die Feuerprobe der ersten Arbeit nach dem lebenden Modell besteht er glänzend; die nackte Schönheit des Weibes hat in ihm nur den künstlerischen Trieb anzuregen vermocht. Der Meister prophezeiht ihm, daß er „zu einer großen Liebe prädestinirt sei."

Die Erfüllung dieser Prophezeihung läßt nicht lange auf sich warten. Er lernt auf einem Ball ein junges

---

*) A. Cl. p. 95.

Mädchen kennen, dessen wunderbare Schönheit seine Phantasie entflammt, dessen Unglück sein empfindsames Herz rührt. Der stark entwickelte Duft der Abenteuerlichkeit, der Mutter und Tochter umgiebt, fällt dem naiven jungen Menschen nicht unangenehm auf. Die unter den bedenklichsten Anspicien angeknüpfte Verbindung wird nach der Abreise der Beiden brieflich fortgesetzt. Von der gepflogenen Korrespondenz giebt der Angeklagte außer zahlreichen Briefen der jungen Dame auch zwei der Mutter; in diesen Schriftstücken ist jener oben erwähnte Duft womöglich noch durchdringender, ohne auf Pierre eine andere Wirkung hervorzubringen. Er hat das Bild des zauberhaften Mädchens, welches er auf jenem Balle gezeichnet, aus dem Herzen gezeichnet, und so behält er es auch im Herzen; und als ihm Iza schreibt, daß sie nicht länger bei ihrer Mutter bleiben könne, daß sie verloren sei, wenn er sie nicht rette, schreibt er zurück, daß er sie vom ersten Augenblick geliebt habe und daß sie kommen möge.

Sie kommt; nach kurzer Zeit ist sie, als was sie den letzten Brief bereits unterzeichnet hat, „seine Frau.“

Die scheinbar glücklichste Ehe wird nur einmal ernstlich getrübt. Es stellt sich heraus, daß es Iza nicht bestimmt ist, blos dem Worte nach eine junge Frau zu sein. Sie fürchtet, daß die Mutterschaft ihrer

Schönheit Eintrag thun werde, wie sich herausstellt, ohne Grund, denn „sie ist eines der bevorzugten Wesen, die so zur Liebe geschaffen, so biegsam u. s. w. sind, daß die Mutterschaft über sie hingleitet, ohne eine Spur zurückzulassen." *)

Freilich auch keine in ihrem Herzen. Allerdings „scheint sich Iza an ihre Mutterrolle zu gewöhnen; wenn sie Felix noch nicht anbetet, so amüsirt er sie wenigstens, ohne Zweifel würde er sie später interessiren".**)

Leider ist dem glücklichen Vater nicht vergönnt, diese interessante Zukunft in Ruhe abzuwarten. Ein Zufall entdeckt ihm, was außer ihm so ziemlich aller Welt, zum Mindesten aber fünf Menschen sicher bekannt ist. Diese Fünf nämlich sind alle der Reihe nach oder gleichzeitig — es bleibt dahingestellt — die Liebhaber der kaum drei Jahre lang verheiratheten Frau gewesen — und zwar in des Wortes verwegenster Bedeutung! Der so beispiellos betrogene Gatte geräth in eine Wuth, die nur zu erklärlich ist. Er verwundet den einen der Liebhaber im Duell und geht, nachdem er so wenigstens sein tobendes Herz einigermaßen er-

*) p. 203.
**) p. 207.

leichtert und nebenbei der äußeren Ehre Genüge gethan hat, nach Italien, um zu versuchen, ob Apoll ihm nicht wiedergeben könne, was Amor ihm entwendet.

Der Versuch mißlingt. Er kann das schamlose Weib nicht vergessen, ja, er liebt sie noch immer. Er hat keine Kraft zum Arbeiten, er kann nichts denken, nichts sinnen, als sie, immer nur sie. Da meldet ihm ein anonymer Brief, daß sein Freund Constantin Ritz (der Sohn des Meisters, der ihm in der Katastrophe treuesten Beistand geleistet) ebenfalls in das Netz der Buhlerin gefallen ist. Das Maß ist voll. Er eilt nach Paris zurück, wo Iza (als femme entretenue eines ausländischen Fürsten, sagt man) in einem fabelhaften Luxus lebt; er läßt sich bei ihr melden, wird empfangen, wenn nicht als Gatte, so doch nicht schlechter, als ihre übrigen Liebhaber. Er erhebt sich von dem Lager der Wollust, nimmt ein Messer aus dem Nebenzimmer und ermordet die Schlummernde; verläßt das Hotel, irrt bis zum Morgen in den Straßen und meldet sich bei Tagesanbruch als Gefangener.

Dies ist die Geschichte, wie sie der Angeklagte selbst in seinem Mémoire erzählt. Wir haben allerdings nur die großen Umrisse gegeben, aber uns bemüht, so objektiv als möglich zu bleiben, ungefähr wie ein Rechtsanwalt, der das Schriftstück zum ersten Male über-

fliegt, den Fall im Ganzen und Großen auffassen würde. Haben wir hier und da ein Wort fallen lassen, das bereits eine Kritik enthält, so ist es eben unwillkürlich geschehen; es möchte dem betreffenden Rechtsanwalt kaum anders ergangen sein.

Der Rechtsanwalt ist ein gewissenhafter Mann, der einen entschiedenen Hang zu psychologischen Untersuchungen hat. Er weiß: es ist kein Fall kaum jemals so verzweifelt dunkel, daß ihm ein geschickter Advokat nicht eine lichtere Seite abgewinnen könnte, wenn nicht vor dem starren Buchstaben des Gesetzes, so doch im Sinn und Geist jener etwas weichmüthigen Moral, die in der Luft der Berathungszimmer von Geschworenen zu schweben pflegt, besonders wenn es sich um den Kopf des Angeklagten handelt. Er weiß das, und hat in seiner langen Praxis oft genug mit einem Glück, das ihm manchmal selbst ein wehmüthig-ironisches Lächeln abgenöthigt, die „guten Herzen" zu rühren verstanden; aber jedesmal, bevor er an dies mühselige Geschäft geht, gewährt er sich die Genugthuung, erst gewissermassen selbst zu Gericht zu sitzen und sein Verdikt abzugeben, nicht nach den vielleicht lückenhaften Paragraphen seines Code, nicht nach den vielleicht trügerischen Sympathien und Antipathien der leicht beweglichen Menge, sondern nach dem besten Wissen und

Gewissen des Philosophen, dem es auf die Wahrheit ankommt, auf die ganze Wahrheit und auf nichts als die Wahrheit.

Zu diesem Behufe nimmt er jetzt das Mémoire noch einmal auf, liest es noch einmal durch, Wort für Wort, jedes Wort wägend; er liest, was in den Zeilen steht, er sucht zu lesen, was zwischen den Zeilen steht, oder da stehen sollte, wenn es dem Angeklagten darauf angekommen, oder besser: wenn es dem Angeklagten möglich gewesen wäre, sich von sich selbst abzulösen und nicht blos zu sagen, was er sich zu sein glaubt, sondern was er ist.

Was er ist!

Ein Knabe, wie tausend andere Knaben auch, deren Stellung keineswegs eine exceptionelle ist, wie die seine. Auch sehr legitim geborene Kinder, von Natur oder in Folge einer etwas eingeschränkten Erziehung über Gebühr feinfühlig oder unbeholfen, werden das Opfer eines grausamen Pennalismus, müssen unter den Händen der kleinen Quälgeister bittere Qualen erdulden, werfen sich, wenn die Sache zu toll wird, auf ihre Peiniger, schlagen blindwüthend um sich, vereinsamen auch wohl auf eine Zeit lang gänzlich — Alles genau so, wie es dem illegitimen Pierre Clémenceau ergangen ist — ohne daß, wenn sie älter und vernünftiger ge=

worden sind, ein bittrer Stachel in ihren Herzen zurückbleibt, ohne daß sie ihre trübe Jugend für die Thaten ihres Mannesalters verantwortlich machen, wie der Angeklagte es wenigstens zum Theil thut. Aber, geben wir die Richtigkeit seiner Behauptung zu, „daß, so lange die Ehe eine der sozialen Fundamente ist, trotz gewisser Anstrengungen der Moralisten, der Frommen und billig denkenden Menschen, die Illegitimität der Geburt ein unauslöschlicher Flecken, ein unheilbares Unglück, eine Fatalität sein wird" —*) geben wir es zu, daß P. Clémenceau ungewöhnlich stark unter dieser Fatalität gelitten hat, so wird er uns seinerseits ganz gewiß zugeben müssen, daß das Schicksal wiederum ganz ungewöhnlich gnädig mit ihm verfahren ist. Oder wäre es keine besondere Gunst des Schicksals, daß der fünfzehnjährige Knabe in das Haus des Bildhauers kommt? Wie mancher arme illegitime Teufel läuft in die weite Welt und kein Mensch kümmert sich drum, ob er Talente hat oder nicht, und schlägt sich doch durch und wird ein tüchtiger Mensch, ein großer Mann vielleicht, oder doch wenigstens ein guter Bürger und der Gründer einer sehr legitimen Familie; und dieser fünfzehnjährige Hans im Glücke findet in Mr.

---

*) p. 46.

Ritz einen Lehrherrn, der anstatt sich Lehrgeld bezahlen zu lassen, großmüthig alle und jede Kosten auf sich nimmt, findet nicht blos einen Lehrherrn in dem wackeren bescheidenen Künstler, sondern einen Lehrer, und nicht blos einen Lehrer, sondern einen väterlichen Freund, ja, sagen wir es gerade heraus: einen Vater. Oder welcher Vater könnte sich der moralischen, der künstlerischen Erziehung, Bildung seines eigenen Sohnes mit größerer Hingebung, Umsicht, Gewissenhaftigkeit widmen, als es dieser edle Mann in Pierre's Falle thut? Mit dem Schritt über des Bildhauers Schwelle tritt der Knabe in eine andere Welt, die ihn wohl die andere, aus der er kommt, vergessen machen kann. Hier herrscht kein brutales Vorurtheil, keine Gehässigkeit, keine Tyrannei, hier waltet Bildung, Wohlwollen, Liebe; und was nicht gleichgültig ist, auch der Sorgen schlimmste, die Sorge um die tägliche Existenz, bleibt jenseits jener Schwelle. Das Haus des Bildhauers ist ein gutes und ein reiches Haus, der geliebte Schüler des Meisters darf an den Vortheilen, Genüssen, die ein solches Haus bietet, einen Theil haben, den ihm jedes Glied der Familie von Herzen gönnt. Seine Mutter freilich! Er kann die schlimme Vergangenheit nicht ungeschehen machen, aber schon winkt dem Sohne eine schöne, an Ruhm und Ehren und auch an Geld

reiche Zukunft, — der herrlichste Balsam für das Mutterherz! Wäre es ein Wunder, wenn unter solchen Einflüssen das Herz des Jünglings hoch und höher schlüge! würden wir es ihm nicht vergeben, wenn selbst der glückesvolle Becher überschäumte!

Aber davon ist bei diesem seltsamen Menschen keine Rede. Wie ihn das Unglück der Kinder- und Knabenzeit über Gebühr erbittert hat, so findet ihn das Glück, das jetzt sein Füllhorn über ihn auszuschütten beginnt, pedantisch nüchtern. Mag sein! Von den Kollegen, den jungen Künstlern, wenn sie ihn ohne Noth sich vereinsamen, so nur der Arbeit zugewandt, allen Verführungen, denen das junge Blut so leicht erliegt, unzugänglich sahen, — manch Einer mag bei sich gedacht und gesagt haben, oder hätte doch wenigstens sagen können, im Falle er besonders gutmüthig war: es muß auch solche Käuze geben.

Freilich zu ihrem und meistens auch zu anderer Leute Unglück. Ein Kauz, dem es nur in der Dämmerung der eigenen Phantasie wohlig ist, wird geblendet, sobald ihn ein Strahl der Sonne der Wirklichkeit trifft. Er weiß nicht woher, er weiß nicht wohin und flattert, wenn es das Unglück will, dem dümmsten Gimpel gleich, in's Garn.

Und genau das ist der Fall meines Klienten. Die

Geschichte seiner Liebe, seiner Verheirathung ist wirklich erbarmungswürdig. Wie kindisch unerfahren muß der junge Mann sein, den diese beide Frauen täuschen können, dieses fünfzehnjährige Mädchen, das ganz Koketterie, ganz Frivolität ist, diese Mutter, die den Schmutz ihres abenteuerlichen Lebens überall mithinschleppt, und der man überall zu begegnen erwarten darf, nur nicht in einem anständigen Hause! Auch giebt er zu, daß ohne einen gewissen Umstand sie ihm wohl in ihrem wahren Lichte erschienen sein würden. Der sonst so enthaltsame junge Mann hat sich, durch die Spöttereien seiner Kunstgenossen aufgestachelt, im Rausche eines Bacchanals dazu verleiten lassen, seinen Prinzipien untreu zu werden. In der reuigen Scham über seine „schändliche Handlung" macht er die ferne Geliebte zu seiner Patronin, seinem Schutzengel, und stellt bei der Gelegenheit die Betrachtung an: „Das Laster übt auf die, für welche es nicht der gewöhnliche Zustand ist, eine sonderbare Wirkung aus: es verleiht dem, was nur relativ ehrbar ist, den Schein absoluter Ehrbarkeit. So hätten mir, verglichen mit einer großen Menge von Frauen, Iza und ihre Mutter erscheinen müssen als das, was sie Andern erschienen, was sie logischer Weise sein mußten: zwei Abenteurerinnen, von denen die eine ihre Carriere beendigt hatte und die

andere im Begriff war anzufangen. Verglichen mit den entwürdigten Frauen, mit denen u. s. w., erschienen sie mir wie zwei Heilige, und dabei blieb ich stehen."*)

Die Gräfin Dobronowska mit dem Blick, den Manieren, ja selbst den Gewohnheiten der Kupplerin, die Gräfin Dobronowska, die sich nicht scheut, von dem selbst mittellosen Jüngling eine für seine Verhältnisse bedeutende Summe zu borgen**), die Gräfin Dobronowska, die sich gelegentlich in seiner Gegenwart halb betrinkt***) — eine Heilige! wahrlich, junge verliebte Leute, wenn sie noch nebenbei Käuze sind, haben wunderliche Heilige!

Und dabei bleibt er stehen! auch nach den Briefen, die ihm Iza aus Warschau schreibt. Und doch sprechen — um mich des englischen Ausdrucks zu bedienen — diese kurzen Briefe Bände, Bände voll bedenklichster Geschichten, von denen die eines Aufenthalts auf dem Lande in dem vollkommen einsamen Schlosse einer Dame, die „das ganze Jahr" abwesend ist, und wo Iza wiederholt den Besuch eines jungen Adligen, des Neffen jener Dame, empfängt, der ihr die kostbarsten Ringe schenkt, der sie reiten lehrt u. s. w. vielleicht

*) p. 148.
**) p. 139.
***) ibid.

nicht die bedenklichste ist. Jener junge Mann will sie auch heirathen und sie schreibt bei der Gelegenheit folgenden Brief: „Mein junger Freund, seien Sie recht artig, und antworten Sie mir umgehend. Fragen Sie Ihre Mutter, wie theuer eine vollständige Frauenausstattung zu stehen kommen würde, so elegant wie möglich, mit Chiffern und Kronen, aber nur Leibwäsche. Ein Herrenhemde und ein Schlafrock müßten auch dabei sein. Es ist hier herkömmlich, daß die Verheirathete diese beiden Gegenstände mitbringt. Man würde baar bezahlen und sogar die Hälfte zum voraus, wenn es nöthig ist. Antworten Sie mir unverzüglich. Ihre alte Freundin, Iza."*)

Das scheint doch selbst meinem Klienten zu stark gewesen zu sein. Die Korrespondenz schweigt während eines Jahres, aber es kostet die junge Dame nur ein ein Wort und Gimpelchen flattert wieder herbei. Iza muß kommen, er muß sie heirathen, und auf diese Weise den Verrath, den man an seiner Mutter geübt hatte, wieder gut machen. „Dies schien mir eine für die Harmonie der Dinge nothwendige Ausgleichung zum Besten jener Ehrbarkeit, die ich zur Basis und zum Prinzip meines Lebens gemacht hatte. Und dann:

---

*) p. 156.

eine Künstlerliebe, eine absurde Liebe, eine schicksalbestimmte Liebe — nennen Sie das Gefühl, wie Sie wollen —*)

Der Anwalt erhebt sich, als er bis an diese Stelle des Mémoire gekommen, etwas schnell aus seinem Sessel; ein bitteres Wort will durch die festgeschlossenen Lippen; aber er ist gewohnt, sein Urtheil in der Schwebe zu lassen, so geht er denn nur ein paar Mal im Zimmer auf und ab und setzt sich wieder an seine Arbeit.

Doch die Wolke auf seiner Stirn wird, wie er weiter liest, und bald ein Zeichen an den Rand nnd bald eine Notiz auf sein Blatt macht, immer düsterer. Der Klient ist in seiner Achtung bereits ziemlich tief gesunken; die schönen Phrasen, mit denen der Mann die innere Leere verdecken will, fangen an, ihm widerlich zu werden, er weiß, was er davon zu halten hat; und dann, wie kann man eine ehrliche Sympathie für einen Thoren haben, den nichts, aber auch nichts aus seiner Verblendung reißt, der es selbst ausspricht: „das Schicksal spielte offenes Spiel; an mir war es, zurückzutreten; ich dachte nicht daran.“**) — Schlimm genug,

---

*) p. 168 f.
**) p. 177.

wenn der Fant nicht daran dachte! Oder meint er, es würde mir leichter sein, einen Banquerotteur zu vertheidigen, weil der Mann den Banquerutt hätte voraussehen können, voraussehen müssen! oder wähnt er, nur in einem merkantilischen Hauptbuch müsse Soll und Haben stimmen, in dem Hauptbuch unseres sittlichen Lebens aber dürfe der Leichtsinn die Feder führen, und die Blindheit herumtappen, wie's ihr gefällt?

Hier liegt das Hauptbuch! es ist klassisch für einen hirnlosen Menschen, der sich ruiniren will, es koste was es wolle.

Haben: „Durch das Elend bis auf's Aeußerste getrieben, hatte diese Frau (die Mutter) sie ganz einfach geben, sprechen wir das Wort aus, verkaufen wollen an einen unermeßlich reichen Greis, der ihr ein Vermögen zusicherte, und sie hatte der Tochter diese seltsame Proposition gemacht." (p. 176.)

Soll: „Iza sagte mir endlich, daß ihre Mutter sie in ihrer Niederkunft pflegen wolle; daß es, nach Allem, was geschehen, doch ihre Mutter sei u. s. w. Jedem Sünder Verzeihung! Ich sandte der Gräfin das zur Reise nöthige Geld, sie kam." (p. 205.)

Haben: Sie brachte die ganze Zeit bei ihrer Tochter zu und sprach nur polnisch mit ihr. . . . Ich fragte

sie, welches der Gegenstand so interessanter Unterhaltungen sei, sie sagte mir, was sie wollte!" (p. 205.)

Soll: Der Mann, welcher eine Fremde heirathet und die Sprache seiner Frau nicht versteht, hat nur Eines zu thun: diese Sprache so schnell als möglich zu lernen, ohne daß seine Frau es ahnt." (ib.)

Haben: „Ich für mein Theil, ich sah nur noch durch Iza. Sie fürchtete sich, ein Kind zu haben; ich wünschte also keins von ihr zu haben. So war ich denn beinahe ebenso bestürzt wie sie selbst, als sie kam, mir mit einer Art von Zorn anzukündigen, daß sie schwanger sei. Alle Unvorsichtigkeiten, die diesen Zustand zerstören konnten, hatte sie schon begangen, ehe sie mir ein Wort sagte. Es gab also keine Hoffnung mehr, sie mußte Mutter werden. Sie wagte nicht, mir ein Verbrechen zu proponiren; sie dachte daran, ich bin dessen gewiß." (p. 203.)

Soll: „Ich beruhigte sie, so gut ich konnte, indem ich ihr sagte, daß sie trotz Allem schön bleiben und die Thränen und die Schlaflosigkeit sie häßlicher machen würden, als das natürliche Ereigniß." (ib.)

Hier schiebt der Anwalt zum zweiten Male seinen Sessel zurück und das Wort, das er vorher zwischen den Lippen festhielt, fährt heraus: Lump! erbärmlicher Lump ohne Hirn und ohne Eingeweide! ruft er, während

er erregt sein Zimmer durchmißt: Nun, bei Gott, auch ich bin jung gewesen und ich glaube zu wissen, was Leidenschaft ist. Aber eine Leidenschaft, die vor dem großen Geheimniß, das sich in dem Schooße der Gattin zum ersten Male ahnungsvoll-feierlich ankündigt, nicht in heiligem Schauer erbebt, und sich demüthigt bis in den Staub — eine Leidenschaft, die einem jungen Weibe gegenüber, das seine Herzenshärtigkeit so schamlos gesteht, nicht zu Eis erstarrt — nennt das nicht Leidenschaft, das Wort ist zu edel, nennt es thierische Brunst! Und auch das ist zu gut: das Thier liebt ja sein Junges, ehe es geboren ist! Aber der Elende sagt es ja selbst, da steht es: „die Liebe, die ich Iza einflößte, war durchaus physisch; die Seele hatte nichts damit zu thun, so sehr sie auch ihr Theil daran zu haben glaubte. Iza zweifelte damals eben so wenig daran, als ich."*) — Was kommt es darauf an, woran ein solcher Mensch zweifelt, oder nicht zweifelt! Wer über gewisse Dinge seinen Verstand nicht verliert, der hat eben keinen zu verlieren.

Welch' einen Begriff, oder vielmehr: wie hat sich dieser Mensch so gar keinen Begriff von der Aufgabe der Ehe gemacht! er, der die Stirn hat, auszusprechen:

---

*) p. 191.

„Wenn Einer von uns durch den andern demoralisirt ist, so ist es der Mann gewesen, der durch das Kind (Iza nämlich) demoralisirt wurde!*) Elender Mann!

Vielleicht gehörst Du zu denen, die, als des großherzigen Michelet Buch: „Die Liebe" erschien, es gelesen und verhöhnt haben; denn verstanden hast Du es sicher nicht. Oder welchen Eindruck haben folgende Sätze auf Dich gemacht? „Die vollständige Verantwortlichkeit für die Entwickelung der Frau ruht heute auf dem, welcher sie liebt. Eine öffentliche Bildung giebt es nicht mehr. Wo sind die großen nationalen Feste des Alterthums, welche das ganze Jahr hindurch die Unterhaltung am häuslichen Heerde ausmachten? Und was die religiösen Feste betrifft, die wir aus dem Mittelalter mit herübergeschleppt haben, so gestehen selbst die Gläubigen die Lauheit, welche man zu ihnen mitbringt, ein und geben ihre Ohnmacht zu. Ist die Kultur der Bücher ein Ersatz dafür? Keineswegs. Die Menge und die Zerstückelung der Journalartikel, die den Geist zersplittern, das Alles hat die Frauen angeekelt und viele wollen nicht mehr lesen. — So bleibt denn nur das lebendige Buch, die Persönlichkeit des Mannes, das Wort des Geliebten. Die Liebe ist mehr

---

*) p. 191.

als je aufgefordert, ihren großen Titel eines Heilandes der Welt zu verdienen. — Es handelt sich einzig darum, durch die Liebe Alles, was in dem jungen Wesen an Liebe, Anmuth, Gedanken ruht, zu erwecken. Es schlummert in ihm ein Ocean, der in Bewegung gesetzt werden muß. Die Einfachste wird auf diesen Ruf mit einem unerwarteten Reichthum der Natur antworten. Der, welcher ohne Egoismus darauf bedacht war, Alles was er für groß und schön hält, ihr mitzutheilen, wird sich beglückt finden, daß sie Alles ihm zurückerstattet, und ihn mit den wachsenden Kräften ihrer erhöhten Liebe liebt. — Man muß sie da ergreifen, wo sie wirklich ist, bei ihrer natürlichen Neigung, immer mehr und mehr zu lieben. Man muß ihr großherzig in der schwachen, passiven, so beschränkten Liebe, welche sie für Dich hat, den sympathetischen Aufschwung der großen allgemeinen Liebe des Lebens und der Natur geben, und nach und nach zuletzt die Kraft der thätigen Liebe, der Nächstenliebe, der sozialen Verbrüderung. — Sie ist jung; aber von diesem Tage an mußt Du sie machen und schaffen für die guten Dinge Gottes, sie vorbereiten, zu werden, was die Frau wahrhaft ist: eine Kraft, die Harmonie, Trost und Hilfe und Heil spendet. Sie kann mit achtzehn Jahren noch nicht alle

diese Werke thun, aber sie kann das Gefühl, den Begriff davon erlangen.*)

Was hast Du gethan, Pierre Clémenceau, in Deiner Gattin dieses Gefühl zu erwecken, diesen Begriff lebendig zu machen? Ich durchblättre Dein Mémoire wieder und wieder: ich finde auch nicht ein Wort, das darauf hindeutete, Du habest diese Arbeit, diese ernste, heilige, unabweisliche Pflicht zu erfüllen, auch nur versucht. Du hast nichts gekonnt, als nach ihrem schönen Leibe Deine Statuen formen, ihre Seele zu bilden, ging über Deine Kräfte. Aber sagst Du: ich war noch so jung! — Du warst sechsundzwanzig Jahre, und rühmst Dich, wer weiß wie oft, Deines frühreifen Ernstes: so warst Du alt genug. — Aber ich habe so kurze Zeit nur mit ihr gelebt! — Drei Jahre, Mensch! drei volle Jahre! wieviel Zeit brauchst Du denn, aus einem Rausche zu erwachen? — Aber ich war ein Künstler! — Wir werden sehen, ob auch nicht das eine leere Prahlerei ist, wie noch so manches in Deiner Schrift! — Aber, wenn ich auch jenes Werk der Bildung, das Du so pedantisch von mir forderst, unternommen hätte, was würde es genützt haben? „Die

---

*) J. Michelet. Die Liebe. 2. Auflage S. 158 ff.

Demoralisation war instinktmäßig, das Laster war ursprünglich bei dieser Jungfrau."*)

Was es genützt haben würde? daß Du diese große Entdeckung nicht erst gemacht hättest, als es zu spät war; daß Dein bester Freund, Dein alter Meister, sich nicht von Dir zurückgezogen hätte, ohne daß Du wußtest warum; daß Deine Mutter nicht an gebrochenem Herzen hätte sterben können, ohne daß Du es ahntest; daß die ganze Stadt nicht hätte über Dich lachen können, ohne daß Du es hörtest; daß Du nicht aus den Wolken zu fallen brauchtest, als Dir ein Zufall offenbart, daß Deine vielgeliebte, für engelrein gehaltene Frau die letzte der Dirnen ist!

Aber die Liebe ist blind, sagst Du.

Ich sage Dir: die Sinnlichkeit ist es, nicht die Liebe. Die Liebe ist sehr weitsichtig und sehr hellsichtig. Sie sieht die leichtesten Schatten einer Verstimmung über die Stirn des geliebten Wesens schweben; sie sieht in seinem Auge das erste Aufdämmern eines Gedankens, der Dir fremd ist; sie hört in dem leisesten Vibriren der Stimme, ob die Saiten jenes Herzens harmonisch mit dem Deinen zusammenklingen, oder nicht. Du aber, Du hast inmitten Deiner erträumten

*) pag. 191.

Herrlichkeit gesessen, berauscht von Deinem Glück, und hast nichts gehört, hast nichts gesehen, als der Dieb hereinbrach und „weg vom Sims die reiche Krone nahm und in die Tasche steckte."

Die reiche Krone! daß sich Gott erbarm'!

Aber ich will einmal das Unmögliche zugeben; will annehmen, Du habest drei Jahre lang eine Narrenkappe für eine Krone gehalten, will Deinen Zorn, Deine Raserei, als Du die beschämende Entdeckung machst, begreiflich finden. Was nun? Nun muß das Possenspiel ein Ende haben, nun endlich mußt Du doch zu Dir selbst kommen, wenn Du anders ein Selbst, wenn Du nur den kleinsten Funken eines Selbstgefühls in Deiner Seele hast.

Ich muß Dir die Gerechtigkeit widerfahren lassen: Du hast eine Ahnung davon gehabt. „Wenn ich, sagst Du, wie so viele andere Märtyrer des Herzens gethan, den Schmerz, den ich mit mir trug, meiner Kunst, meinem Ruhme dienstbar machen konnte, so war ich gerettet;"*) und Du gehst nach Italien, in dem Lande der Kunst an den reinsten Quellen Dir Genesung zu trinken.

Sehr wohl; nur hast Du, wie Dir das zu ge-

*) p. 285.

schehen pflegt, das Beste vergessen, daß nämlich ein Schmerz, wenn er in der Kunst verklärt werden soll, ein edler Schmerz sein muß. Aber Du, trauerst Du darüber, daß jenes unselige Weib Deinen höchsten Künstlerglauben: es müsse in dem schönsten Leibe auch die schönste Seele wohnen, so tief erschüttert hat? Trauerst Du um die Zeit, die Du verloren, um die Kraft, die Du vergeudet, um den Abweg, auf den sie Dich verlockt hat, weit, weit fort den göttlichen Musen, von Apollo, dem Herrlichen und der Venus Urania? Trauerst Du nur, rein menschlich und menschlich rein, daß Du Dein Herz in einen Sumpf geworfen, daß Du nie eine Gattin gehabt, Dein unmündiger Sohn nie eine Mutter?

Nichts, nichts von alledem! Du trauerst darüber, daß Andere mit ihr das Lager theilen, um welches Deine wüste Phantasie beständig schwebt. Nicht Dein Herz, Dein Fleisch zuckt; Du hast die Schamlosigkeit, uns keine dieser widerlichen Zuckungen zu ersparen und Du verlangst, Apollo soll Dir gnädig sein!

Dir!

Ahnst Du denn nicht, Du elender Marsyas, daß, wenn Du jetzt solche Qualen erduldest, es ist, weil Du, seelenloser Kopist, die Frechheit hattest, Dich jemals einen Künstler zu nennen! Erkennst Du den beleidigten

Gott noch in dem Augenblicke nicht, wo er die blutige Rache an Dir nimmt?

Nein, Pierre Clémenceau, Deine Künstlerschaft ist mir von vornherein verdächtig gewesen; laß uns künftig von derselben schweigen!

Aber Du kannst es nicht. In Deiner kindischen Eitelkeit mußt Du sie beständig auf den Lippen führen in dem Momente selbst, als Du einen Strich durch die wüste Rechnung Deines Lebens machen willst. Du willst sterben, Du sagst es wenigstens: „Wie oft habe ich in der Nacht das Fenster geöffnet, mich in das Leere zu stürzen! Wie oft habe ich das Rasirmesser an meinen Hals gelegt! Wie oft habe ich meine Brust entblößt, und, mich vor einen Spiegel stellend, den Ort gesucht, wo ich mich treffen mußte! In diesen Augenblicken trieb ich die Sensualität so weit, selbst meinem Tode assistiren zu wollen. Der Künstler machte sich, aus Gewohnheit, durch meine Aufregung geltend; ich suchte eine Attitüde, um zu sterben.“*) Wie ähnlich Dir das sieht! Du bist eben im Leben, was Du nothwendig als Künstler bist: ein jämmerlicher Komödiant.

Ein Komödiant, den Eitelkeit und Sinnlichkeit toll

---

*) p. 311.

gemacht haben. Nur so lassen sich Deine Handlungen erklären.

Du eilst von Rom nach Paris auf die Kunde, daß Dein Freund Constantin, wie so viele Andre, sich in den Netzen Deines buhlerischen Weibes gefangen hat. Deines Weibes! Denn wenn die Wahlverwandtschaft mit der Metze, die Du im Anfange selbst herausgefunden hast*), nicht selbst jetzt noch, nach Allem, was geschehen, nachdem sie sich und Dich mit Schande bedeckt hat bergehoch — wenn diese Verwandtschaft nicht noch existirte — was in aller Welt ginge es Dich an? Oder da Du doch einmal auf dem Wege bist — wie Du es nothwendig sein mußt — eine gewisse Verachtung vor den Menschen — Dich einbegriffen — zu empfinden — hülle Dich noch etwas tiefer in den warmen Mantel, bleibe in Rom und lasse die Todten ihre Todten begraben!

Aber es verlohnt sich auch, Dir einen Rath zu geben! Du reisest nach Frankreich zurück, ohne zu wissen, was Du dort thun würdest**) — wann hättest Du das je gewußt! Deinen Freund zur Rechenschaft ziehen, willst Du nicht — Du findest, was ihm passirt ist, nur zu begreiflich; auch läßt Du Dir, als Du ihn

*) p. 117.
**) p. 335.

wiedersiehst, seine Umarmung gefallen und kein Wort des Vorwurfs kommt über Deine Lippen. Es scheint, daß Du in ihm nur einen Leidensgefährten erblickst und eine Verpflichtung fühlst, Dich und ihn, möglicherweise auch die bekannten fünf Anderen (deren Zahl sich mittlerweile jedenfalls noch erklecklich vermehrt hat) an der Circe zu rächen. Selbstverständlich bist Du Dir auch darüber nicht klar, denn, als der Freund meint: er würde die Zauberin, wenn sie seine Frau gewesen wäre, getödtet haben, antwortest Du: so bin ich stärker als Du,*) worauf der ahnungsvolle Freund, der Dich besser kennt und aus Erfahrung weiß, wie viel man auf Deine Entschlüsse bauen kann: „vielleicht!" erwidert.

Dann begiebt sich der starke Mann in Circe's Palast. Zu welchem Zweck? er sagt es uns nicht und wir erfahren es nicht. Circe ist über Land, wird erst am Abend zurückerwartet.

Wenn sie zu Hause gewesen wäre, würde sofort geschehen sein, was hernach geschieht? oder war der Besuch bei dem Rechtsverständigen, den Du jetzt aufsuchst, nöthig, Dich zum Aeußersten zu treiben? Keine Antwort.

---

*) p. 337.

Du fragst den Rechtsverständigen, was das Gesetz zu Deinem Schutz vermöge; und hörst, daß es nichts vermöge, als Dich rechtlich von Deiner Frau zu trennen, sie auf ein oder zwei Jahre einzusperren, wenn Du den Ehebruch konstatirtest. Was Deinen Namen, Deine Ehre, Deine Seele betreffe, so könne Dir das Gesetz die nicht wieder geben. Madame Iza werde immer Madame Clémenceau bleiben; werde immer das Land, das Du bewohntest, auch bewohnen können, werde reich sein können, und Deinen Namen und den Deines Sohnes entehren. Der Tod allein werde Euch eines Tages scheiden. — Dann giebt Dir der Mann des Gesetzes noch Rathschläge, die Du uns nicht mittheilst, von denen Du aber meinst, daß sie sehr vernünftig gewesen seien, nur daß leider in dem Zustande, in welchem Du Dich befunden, die Vernunft nichts hätte für Dich thun können.

Was wird er Dir gesagt haben, der vernünftige Mann?

Er wird Dir gesagt haben, daß der Fall allerdings sehr bös sei und Dich schwer treffe, daß Du ihn aber als die gerechte, wenn auch schwere Strafe Deines ungeheuren Leichtsinns tragen müßtest. Er wird Dir gesagt haben, daß, wenn Paris für Dich und Iza zu eng sei, Du ja in Rom bleiben könntest — ein vortrefflicher Aufenthaltsort für einen Bildhauer -- und

wohin Dir Iza, die ihre Rechnung viel besser in Paris fände, schwerlich folgen werde. Ueberdies sei ja die Erde weit. Was Deinen Namen anbetreffe, so habest Du es ja in der Hand, denselben so groß und ehrwürdig zu machen, daß der Spott nicht mehr daran hinaufreiche; Deinem unglücklichen Sohne seiest Du auf alle Fälle verpflichtet, Dich zu erhalten, ihm ein weiser Vater zu sein, ihm durch verdoppelte Liebe die Mutter zu ersetzen — und wenn Du so den klar vorgezeichneten Weg der Pflicht demüthigen Herzens und erhobenen Hauptes wandeltest — solle Dir nur für das Heil Deiner Seele nicht weiter bange sein — das werde sich schon finden.

So oder ungefähr so wird der vernünftige Mann gesprochen haben: aber freilich für Leute Deines Gleichen wächst das Kraut Moly nicht.

Ich kann Dich auf Deinem Wege nicht weiter begleiten; der faule Sumpf widert mich an. Nur noch Eines. Ich will, weniger zu Deiner Ehre, als zur Ehre des Menschengeschlechts, annehmen, daß Du, als Du das Weib noch einmal umarmtest, noch nicht den Gedanken hattest, sie zu tödten — es wäre zu gräßlich, das zu denken; ich will annehmen, daß, als Du Dich hernach, mit dem Messer in der Hand, nochmals an ihre Seite legtest, Du es nur gethan hast, um den

Streich desto sicherer führen zu können — obgleich nicht abzusehen ist, wie Dein Arm dadurch größere Kraft erhielt; ich will annehmen, daß, was den Tod der Unglücklichen herbeigeführt hat, die Reflexion ist, die Du machtest, als Du Dich zum ersten Male von ihrer Seite erhobst: „Wenn diese Kreatur den nächsten Tag erlebte, machte sie aus mir den verächtlichsten der Menschen"*).

Bleiben wir dabei stehen; versuchen wir zu ergründen, ob in dieser Phrase, die ganz wie Blödsinn aussieht, eine Spur von Sinn enthalten ist.

Sie machte Dich zum verächtlichsten der Menschen? Sie? ich sollte denken, das hättest Du selbst übernommen, als Du thatest, was zu thun Du Dich übrigens schon seit Monaten gesehnt: als Du Dich ihr abermals hingabst, die noch einen Augenblick vorher gar kein Hehl daraus gemacht hatte, daß sie eine Dirne sei. Eine Dirne ist eben eine Dirne. Bist Du, als Du die Dirne tödtetest, um ein Haar klüger gewesen, als der dumme Junge, der den Tisch schlägt, an dem er sich gestoßen? oder der Trunkenbold, der den Spiegel zertrümmert, der ihm seine wüste Fratze zeigt?

Oder, wenn Du Dir selbst auf jeden Fall den Kelch

---

*) p. 351.

der Schmach bis auf den letzten Tropfen geleert hattest, ob Du nun das Gefäß hinterher zertrümmertest, oder nicht, in wessen Augen sonst, wenn sie leben geblieben wäre, würdest Du der verächtlichste der Menschen gewesen sein? In den Augen der Buhlerin? Fürchtetest Du ihr höhnisches Gelächter? Ja, guter Freund, eine erhabene Rolle konntest Du freilich au lendemain in ihren Augen nicht spielen, kam es Dir überhaupt noch darauf an, was Du in ihren Augen warst.

Oder in den Augen der Welt? Freilich, die wird Dich jetzt in ihr Pantheon setzen! Du kannst Dich ja selbst in Marmor darstellen, wie Du, das Messer in der Hand, — ich mag das Bild nicht weiter ausmalen. —

Unglücklicher, ahnst Du denn nicht, daß, wolltest Du wirklich etwas thun, Du nichts Anderes thun konntest, als jenes Messer gegen die eigene Brust kehren, Deinem verfehlten Leben ein rasches Ende zu machen? Ist Dir gar nicht der Gedanke gekommen, daß solche Gesellen, wie Du, allerdings nicht zwischen Himmel und Erde herumzulaufen brauchen? Oder fiel es Dir ein, daß es dann für Dich keine Möglichkeit mehr gab, Deine Memoiren zu schreiben und die Welt mit Deinen weibischen Klagen zu füllen? Aber, was frage ich!

Es war gewiß kein Spiegel vorhanden, in dem Du kontrolliren konntest, ob auch die Attitüde, in der Du starbst, die künstlerische war!

Komödiant von einem Menschen! nichts weiter, als elender Komödiant!

Doch halt! Es soll ja ein Komödiant einen Pfarrer lehren können, weshalb denn nicht auch einen Advokaten, besonders wenn der Advokat ein Komödiant ist, oder vor einem Publikum plaidirt, das er sicher sein kann zu gewinnen, wenn er nur brav Komödie spielt?

Du hast dem Advokaten trefflich vorgearbeitet; Dein Mémoire ist brauchbar, wirklich sehr brauchbar; ja, mehr als das: es ist ein vollkommenes Plaidoyer, ein Kabinetsstück advokatorisch-deklamatorischer Beredtsamkeit, das seine Wirkung gar nicht verfehlen kann! Oder welcher Advokat vermöchte mit glänzenderen Phrasen Deine Geistesleere und Herzenshohlheit zu verdecken, als Du es selbst gethan? welcher Advokat wäre im Stande, seine Hörer um die faulen Stellen Deines Charakters geschickter an der Nase herum, und sie dann wieder des Langen und Breiten auf dem weiten Felde Deiner angemaßten Vortrefflichkeit spazieren zu führen? wer könnte mit kühnerer Stirn, als Du, die freche Lüge behaupten: von den Göttern sei das Unheil gekommen, während Du es doch selbst in Deines Sinnes

Thorheit gegen das Geschick heraufbeschworen? wer? Ich bekenne in Demuth, daß ich hier meinen Meister gefunden, daß ich nichts zu thun habe, als Dein Mémoire vorzulesen, um mich mit billigen Lorbeeren zu bedecken und Dich von dem Galgen zu befreien, an den Du gehörst. Aber das mögen Andere unternehmen. Ich habe zu tief in Deinem eitlen, öden Selbst gelesen, und ich fürchte, ich würde mitten in einer Deiner tönenden Deklamationen stecken bleiben, denn der Ekel würde mich überwältigen.

So spricht der Anwalt und klappt verächtlich das Buch zu. Ich habe kaum einen Grund, es wieder zu öffnen; denn ich stimme, Alles in Allem, dem Manne vollkommen bei. Vielleicht würde ich mich über Manches weniger schroff ausgedrückt haben, als der etwas cholerische Herr; ich könnte auch noch manche cynische Frechheit, deren Sinn der Gute wohl kaum geahnt hat, an's Licht ziehen; aber was hat das Licht mit diesen Dingen zu thun!

Und was haben wir damit zu thun, höre ich die Leser fragen. Ich weiß nicht; aber es scheint mir, daß es unsere Pflicht sei, von einem Werke, welches in Frankreich notorisch eine große Sensation gemacht und sich einen ungeheuren Beifall errungen hat, Notiz zu nehmen, und nicht blos Notiz zu nehmen, sondern es

zu studiren mit aller Aufmerksamkeit, allem Ernst, aller Gewissenhaftigkeit. Für das, was bei diesem Studium herauskommt, ist der Kritiker nicht verantwortlich. Er hat in erster Linie auszusprechen, was ist.

Was ist die Affaire Clémenceau?

Ein schiefes, verfehltes, durch und durch mißrathenes, moralisch und ästhetisch verwerfliches Buch.

Fern, sehr fern liegt mir die Prüderie jener guten Seelen, die nicht begreifen können, daß es nicht blos das Recht, sondern, wenn es darauf ankommt, die Pflicht des Dichters ist, die Unsittlichkeit zu schildern, und daß sich nur ästhetische Bornirtheit vor gewissen Gemälden bekreuzigen kann, die der Schilderer der Gesellschaft so nothwendig braucht, wie der Landschafter den Schatten neben dem Licht. Wenn aber der Maler nicht mehr weiß, ob der Schatten nach rechts oder links fällt, und wie lang und schwer der Schatten unter den gegebenen Verhältnissen sein muß, so entsteht eine Sudelei und Stümperei statt eines Kunstwerkes unter seinen ungeschickten Händen; und nicht anders ist es mit einem Roman, dem idealisirten Spiegelbilde der Gesellschaft, wenn der Dichter mit blödem Auge die feine, aber scharfe Linie, die zwischen Sittlichkeit und Unsittlichkeit gezogen ist, nicht mehr erkennen kann. Und daß der Verfasser der Affaire Clémenceau dazu

nicht im Stande gewesen ist, das ist es, was das Buch zu dem macht, was es ist. Dieser Deckmantel des Mémoire eines auf Tod und Leben Angeklagten für seinen Vertheidiger, — dieser bequeme Deckmantel, unter welchem ein wirklich vorgekommener oder rein fingirter Fall vor das Forum des großen Publikums geschleppt wird, — diese schamlose Prostitution der Mysterien der Ehe — dieses freche Zurschaustellen von Dingen, die ein Mann, der jemals hat erröthen können, und könnte er sich damit vom Galgen reden, nun und nimmer über die Lippen bringen würde — wer wollte das vertheidigen, wer es loben! Aber möchte es sein, möchte es Alles sein, wäre es ein — gleichviel wie schreckliches Mittel — zu einem großen und heiligen Zweck. Was aber sollen wir sagen, wenn mit pathetischen Klagen bejammert wird, worüber der Verständige die Achseln zuckt, wenn man an unser Mitleid verkuppeln will, was der Geißel des Satirikers rettungslos verfallen ist; wenn der, welcher uns zu dieser schauerlichen Sektion einzuladen den Muth hat, nicht ein einziges Mal mit erbarmungsloser, fester Hand auf den Keim des Todes deutet, sondern uns im Gegentheil den Kadaver als blühendes Leben zu verkaufen gedenkt: wenn der, welcher sich uns als Führer durch die Wohnstätten der Menschen anbietet, uns in

die Kloaken bringt, und uns seine glänzendsten Fackeln nur anzündet, damit wir doch ja deutlich sehen, daß wir im Schmutz stecken? — was sollen wir sagen? sollen wir uns für diesen Liebesdienst noch bedanken?

Man werfe mir nicht vor, daß dieses Urtheil zu hart sei, sachlich oder auch nur im Ausdruck. Die Affaire Clémenceau ist wirklich ein mit funkelnden, schillernden, blendenden, verwirrenden Lichtern beleuchteter Abgrund des Moders und der Verwesung. Oder womit sollen wir die Darstellung eines durch und durch unsittlichen Verhältnisses anders vergleichen, in welches uns der Darsteller hineinschleudert, in welchem er uns festhält, ohne kaum einmal auf die großen Verhältnisse der Gesellschaft zurückzudeuten, die dem individuellen Verhältniß, das er uns vorführt, zum Hintergrund dienen und die zugleich der Boden sind, aus dem es herauswächst, wie die Pflanze aus dem Erdreich? Dieses Hintergrundes kann der Roman gar nicht entbehren, und jeder vom echten epischen Geist erfüllte Dichter läßt es sich angelegen sein, denselben mit möglichst kräftigen Farben auszustatten, weil er, der Natur seiner Dichtungsart gemäß, genetisch zu verfahren hat und den Helden gar nicht in Action setzen kann, ohne ihn in die Breite der realen Welt zu entlassen, die auf ihn reagirt, und mithin, als das andere Mo-

ment, in ihrer ganzen Macht und Fülle dargestellt werden muß. Ja mit dem einen Hintergrund ist es nicht einmal genug, selbst nicht dann, wenn die großen allgemeinen Verhältnisse der Gesellschaft sehr einfach, in Folge dessen leicht übersehbar, wenn sie so fest ineinandergefugt sind, daß sie der Dichter als feststehend und unverrückbar annehmen darf, wie die Natur selbst. Auch dann wird er noch immer auf einen zweiten und letzten Grund zurückdeuten müssen, auf den Urgrund, der freilich nirgend zu finden ist, als in dem sittlichen Geiste des Dichters selbst, und von welchem eben jeder vorhandene Zustand der Gesellschaft, selbst der beste, einfachste, natürlichste, nur als eine unvollkommene Verwirklichung erscheint*).

Diese doppelte Nöthigung, welcher sich schon Homer, der Dichter eines naiven Zeitalters, nicht entziehen kann, tritt nun an den Dichter unserer Tage um so

*) Für den dramatischen Dichter verhält sich die Sache wesentlich anders. Da er viel mehr Mittel hat, als der epische Dichter, den einzelnen Fall psychologisch zu vertiefen, von allen Nebenumständen und Zufälligkeiten befreit, plastisch herauszuarbeiten, braucht er ihn weniger scharf auf den ersten Hintergrund der aktuellen Verhältnisse zu beziehen, und darf ihn gewissermaßen direkt auf den zweiten, den ethischen Hintergrund zeichnen, mögen wir denselben nun Schicksal, oder moralische Weltordnung oder anders nennen. A. d. V.

unabweisbarer heran, je komplizirter die Verhältnisse sind, in denen sich seine Menschen bewegen, je schwieriger die Stellung des Einzelnen zur Gesammtheit zu definiren ist, je weniger leicht es auch dem schärfsten Ohr wird, durch das Geschwirr von unzähligen sich durchkreuzenden Meinungen die Stimme der Wahrheit hindurchzuhören.

Aber von jenen unverrückbaren Gesetzen der epischen Dichtung weiß der Verfasser der Affaire Clémenceau nichts, so gut wie nichts.

Nur im Anfang, in der Jugendzeit des Helden, macht er einen Versuch, in der breiten Schilderung der Schulverhältnisse einen Hintergrund zu gewinnen, und mit diesem Hintergrund eine verständliche Genesis der moralischen Qualität seines Helden. Wie wenig ihm das gelungen ist, wie mangelhaft und schielend Alles, was er nach dieser Seite vorbringt, haben wir bereits gesehen. Mit diesem Versuch aber ist seine Kraft erschöpft, erschöpft in dem Augenblicke, wo er den Helden in die große Welt einführt, in die er sich hineinlebt, auf die er wirken soll, und die nun ihrerseits auf ihn wirken wird. Nicht eine Ahnung kommt ihm, daß hier ein bestimmtes Verhältniß von Ursache und Wirkung vorliegt; daß die unsittliche Ehe, die er schildert, in der Unsittlichkeit des allgemeinen Zustandes

wurzelt, eines Zustandes, wo die Heiligkeit der gegenseitig eingegangenen Verpflichtungen aus dem Bewußtsein der Gatten verschwunden ist, und dafür der baarste, nackteste Egoismus von beiden Seiten zügellos waltet; wo der Mann in der Frau nur ein Werkzeug seiner Lust oder seiner Eitelkeit sieht, die Frau die Kraft des Mannes gewissenlos für ihre frivolen Zwecke ausbeutet, beide vollkommen unbekümmert, wie sich dabei die Familie steht, was dabei aus dem Gemeinwohl wird. Ob Pierre Clémenceau, der Bildhauer, mit der schönen Gattin nichts Besseres anzufangen weiß, als sie für seine Arbeiten Modell stehen zu lassen, oder ob Jean So und So seine nicht minder schöne Gattin mit Perlen und Spitzen überdeckt, und sie durch die Salons schleppt — was ist da groß für ein Unterschied, wenn der Eine eben so wenig darnach fragt, als der Andere, wie es in dem Kopf, wie es in dem Herzen der schönen Gattin aussieht? und kann sich der Eine mehr verwundern, als der Andere, wenn die nur auf Aeußerlichkeiten gestellte Frau den Kultus der Sinnlichkeit bis zu den letzten schamlosen Konsequenzen treibt?

Und man sage nicht: dies Alles durfte der Pariser Dichter, der eine Pariser Geschichte für die Pariser Welt schrieb, als selbstverständlich, als allgemein zugegeben, voraussetzen. Genug, daß er den Fall in

seiner Vereinzelung mit plastischer Deutlichkeit herausstellte. Den Zusammenhang mit den allgemeinen Zuständen, den letzten Bezug auf den ethischen Hintergrund mochte dann jeder leicht finden.

Dieses Raisonnement ist schon um deshalb hinfällig, weil der Verfasser, wie wir bewiesen zu haben glauben, gar nicht im Stande gewesen ist, den einzelnen Fall in seiner Eigenthümlichkeit zu erfassen, mithin von einem richtigen Rückschluß auf den socialen und ethischen Hintergrund gar nicht die Rede sein kann.

Davon scheint er denn allerdings hier und da eine Ahnung gehabt zu haben, und so ist er denn gelegentlich eifrig beflissen, etwaige Zweifel an der Moralität seines Helden, die sich in der Brust des Lesers erheben möchten, im Keime zu ersticken. Das Mittel, dessen er sich zu diesem Zwecke bedient, ist einfach genug, wie folgende Stelle zeigt, die der „Angeklagte" in seinem „Mémoire" wohlweislich unmittelbar vor der Katastrophe einfließen läßt, wo sie denn freilich auch besonders nöthig ist: „Der Fall der Nothwehr existirt nicht blos in der physischen, sondern auch in der moralischen Welt. Ich war plötzlich unvorhergesehen angegriffen worden, beleidigt, verwundet in meinen wahrsten und heiligsten Empfindungen durch ein Wesen, dem ich nur Gutes gethan hatte. Ich bin anfangs durch den Stoß betäubt

gewesen, dann habe ich mich vertheidigt und meinen Gegner zu Boden geworfen. Weil er sich bei dem Angriff weder einer Pistole, noch eines Messers, noch eines Stockes bedient hatte, war er deshalb kein Gegner? Ich kann es nicht glauben, noch Sie, noch irgend ein gewissenhafter Richter, da Sie mir gleich nach meiner Verhaftung die Hand geboten haben, da Mr. Ritz, sein Schwiegersohn und die ehrenwerthesten Männer kommen, mich zu sehen, mich aufzurichten."*)

Kann man mehr verlangen? Der Advokat, Mr. Ritz, sein Schwiegersohn, die ehrenwerthesten Männer — Alle, Alle attestiren sie dem Angeklagten die Moralität seiner Handlung! Wenn der unparteiische Chor auf der Bühne den Helden so hochherzig auf den Schild erhebt, welcher Zuschauer in dem weiten Amphitheater sollte niedrig genug gesinnt sein, ihn fallen zu lassen!

Genug, genug! und geben wir es zu! Was aber hat das mit dem ästhetischen Werth des Buches zu schaffen!

Als ob die innere Unsittlichkeit eines Werkes nicht auch seine Schönheit beeinträchtigen müßte? als ob die Unsittlichkeit nicht gerade die schnödeste Unwahrheit wäre! als ob das Unwahre schön sein könnte!

---

*) p. 319 f.

Diese Solidarität des Guten, Wahren und Schönen, welche die Philosophie behauptet — sie wird wahrlich die durch Affaire Clémenceau nicht erschüttert.

Das erste Erforderniß eines Kunstwerkes ist die Congruenz des Inhaltes und der Form. Werther's Briefe schreibt nicht Göthe, sondern Werther, d. h. Göthe, der sich in einen Werther verwandelt, sich so in die Person des fingirten Helden hineingedacht und gedichtet hat, daß wir den Autor über seinem Werke vergessen. Wer vergaß jemals bei der Lektüre der Affaire Clémenceau den Verfasser der Dame aux Camélias? oder, um es anders auszudrücken: wie kann Pierre Clémenceau, der unschuldige, naive, der Arglist dieser Welt so wenig kundige Pierre Clémenceau dieses raffinirte, von Welterfahrung der schlimmsten Art strotzende Buch geschrieben haben? Hier liegt ein schreiender Widerspruch, der jedes feine Ohr auf das Empfindlichste beleidigt, der — abgesehen von allem Andern — in jedem wahrheitsliebenden Leser eine warme Sympathie mit dem Helden gar nicht aufkommen läßt.

Und diese ästhetische Fundamental-Lüge sollte in den Einzelheiten nicht zu Tage treten? Jede Seite der Affaire Clémenceau beweist, daß eine psychologische

Unmöglichkeit auf dem Gebiete der Kunst eine Häßlichkeit wird.

Oder, wenn dies Werk schön ist, dann ist es auch das Gemälde eines Biedermannes, der genau so aussieht, wie ein Satyr, dessen Gesicht die zügellose Begierde zu einer Fratze verzerrt; dann wimmeln auch die Handbücher der Pathologen von „schönen" Fällen. Das Werk ist schön, wenn falsches Pathos, schielende Gemeinplätze, süßliche Sentimentalität, affektirte Einfachheit schön sind; — dies Werk ist genau so schön, wie es das innerlich durch und durch verlogene, äußerlich mit der ganzen Virtuosität der „Mache" ausgestattete Produkt einer raffinirten und in ihrem Raffinement zur Brutalität herabgesunkenen Civilisation, wie sie Feuillet oben geschildert hat, sein kann.

Fern sei es von uns, das ganze große Volk der Franzosen in dies Verdammungsurtheil einschließen zu wollen! Wir wissen wohl und, ich habe es oben bereits ausgesprochen: Paris ist, trotz alledem, nicht Frankreich, noch weniger ist es die exclusive Gesellschaft, die man tout Paris nennt, mit ihren spezifischen Lastern und Leiden. Auch weisen patriotische Franzosen auf das energischste die Behauptung der Identität von tout Paris und ganz Frankreich zurück, und wollen durchaus in den Romanen dieser Art keinen treuen

Spiegel der französischen Sitten erkennen. „Ich sehe", sagt Michelet in einem der schönsten Kapitel seines bereits angeführten Werkes;*) „ich sehe mit Bedauern in unserer Zeit so viel Genie auf diese traurige Gattung des Romans verschwendet, so viel Talent darauf vergeudet, unsere Wunden zu sondiren und zu verschlimmern. Der Roman hat uns gelehrt, uns selbst zu beweinen; er hat die Geduld erschöpft. Er hat bewirkt, daß die moralischen Schäden und Gebrechen, die gewissen Klassen eigen sind, verallgemeinert wurden. Von sechsunddreißig Millionen Franzosen hatten fünfunddreißig nicht die mindeste Ahnung von Allem, was diese großen Künstler geschildert haben."

Aber selbst Michelet muß die Gefahr zugeben, welche ganz Frankreich aus dieser Literatur droht; es ist dieselbe Gefahr jener alles Maß übersteigenden Centralisation, deren verderbliche Wirkungen wir uns oben mit den Worten eines andern Franzosen haben schildern lassen; jener Centralisation, die auf dem socialen Gebiet so verheerend wirkt, und wie wir jetzt sehen, nicht minder verheerend auf dem literarischen, die wie ein Krebsschaden an der französischen Nation zehrt, das Blut und die Gedanken vergiftend, und

*) „Die Liebe." p. 244.

nach und nach den ganzen Organismus zerfressen muß, wenn er nicht durch die energischste Reaktion seiner gesunden Säfte bei Zeiten den Krankheitsstoff aus sich herauswirft.

Und nun noch zum Schluß ein Wort.

In dem Augenblick, wo Frankreich und Deutschland sich, bis an die Zähne gerüstet, gegenüberstehen, das französische Volk finster grollenden, eifersüchtig scheelen Blickes dem Wachsthum unserer Macht zuschaut, wo ein Funke vielleicht hinreicht, den verderblichsten Krieg zu entfachen, in welchen die beiden größten Kulturvölker des Kontingents um die Suprematie ringen werden — in einem solchen Augenblick könnte ein schwaches Gemüth eine Art von Trost empfinden, und eine Art von Schadenfreude nähren über den Verfall des französischen Geistes, der in Büchern, wie das besprochene, und in so manchen anderen ähnlichen an den Tag tritt. Denn der Geist ist es, der die Schlachten schlägt, und in den Schlachten siegt und unterliegt; wie kann der gesunde und immer mehr erstarkende deutsche Geist von diesem kranken und immer kränker werdenden französischen Geist besiegt werden!

Aber fern sei uns jeder Gedanke der Art! Bei der Solidarität der Interessen, welche in unserer Zeit

alle Kulturvölker der Erde verbindet, kann eines gar nicht Schaden nehmen an seiner Seele, ohne daß die andern sofort den Rückschlag empfinden, und am wenigsten kann der Genius der französischen Nation sein Antlitz verhüllen, ohne daß der Schatten sich auch über uns breitet. Nicht die Interessen der Bildung treiben die Franzosen in den brudermörderischen Kampf, sondern die der Barbarei, nicht die Freiheit hetzt sie gegen uns, sondern die Knechtschaft, die Tyrannei des Imperialismus, und die nicht minder verderbliche der Frivolität, der mit allen unlautersten Mitteln künstlich groß gefütterten Selbstsucht. Diese freche Kultur der Frivolität und Selbstsucht, diese kindisch gewordene geist- und sittenlose Civilisation unter dem Banner der Centralisation, für welche das fleischgewordene Cäsarenthum ja nur der adäquate Ausdruck ist — sie schmettert in die Kriegstrompete, sie schreibt die Bücher à l'Affaire Clémenceau!

Darum Krieg auf Tod und Leben, nicht mit Frankreich, das wir lieben, sondern mit dem Aberwitz jenes von der Wahrheit und Schönheit abgefallenen Geistes, der sich den Franzosen als die allein seligmachende Kirche aufdrängen will, und dessen Priester in aller Welt herumziehen und den bösen Saamen ihrer Irr-

lehren ausstreuen, daß er verderbliche Früchte trage hundert und tausendfältig!

Sorgen wir, daß nichts von diesem Saamen auf deutsches Erdreich falle und, wo er bereits Wurzel gefaßt hat, reißen wir das schnöde Unkraut aus und werfen es in's Feuer!

Oder hätten wir solche Gefahr nicht zu befürchten? Der große Schnitter Lessing ist lange todt und — die Bewunderer der Affaire Clémenceau in Deutschland zählen nach Tausenden.

V.

Göthe's Frauengestalten von Kaulbach.

Digitized by Google

Göthe's Frauengestalten.

Zueignung.

Das Motiv zu dem Bilde, mit dem wir beginnen, ist jenem erhaben-lieblichen Gedichte, daß in Göthe's Werken den Reigen eröffnet, und „die Zueignung" überschrieben ist, entnommen.

Der Dichter kniet auf dem höchsten Gipfel eines Berges vor einer himmlischen Gestalt, die ihm aus dem Wolkendunst, der ihn rings umgiebt, entgegenschwebt. Es ist die Muse, die ihren Liebling zu seiner Mission weiht. Die Gestalt bedurfte der Flügel nicht, um ihre himmlische Abkunft zu beweisen. Hoheit und Milde thronen auf dem schönen Antlitz. Aus der über das Haupt erhobenen Rechten fließt ein Schleier in weiten, wehenden Falten herab; in der ausgestreckten

Linken hält sie eine Lorbeerkrone über den Knieenden. Seine Augen sind in Andacht zu der himmlischen Erscheinung erhoben, die Arme in einer bescheiden dankbaren Haltung ausgebreitet; der leise geöffnete Mund scheint zu sagen:

Du schenktest mir der Erde schönste Gaben,
Und alles Glück will ich durch dich nur haben.

Es ist vielleicht eine unmögliche Aufgabe für den Künstler, den allegorischen Sinn des Gedichtes faßlich wiederzugeben. In dem Gedichte reicht die Göttin „den reinsten Schleier, der um sie in tausend Falten schwoll" mit den Worten:

Empfange hier, was ich dir lang' bestimmt,
Dem Glücklichen kann es an nichts gebrechen,
Der dies Geschenk mit reiner Seele nimmt,
Aus Morgenluft gewebt und Sonnenklarheit,
Der Dichtung Schleier aus der Hand der Wahrheit.

Dieser allegorische Schleier konnte auf dem Bilde offenbar nur eine untergeordnete Rolle spielen. Die Ueberreichung desselben, nur angeschaut und nicht erklärt, läßt die der Handlung zu Grunde liegende Idee nicht hervortreten. Der Künstler, der an seine Mittel gebunden ist, hat es deshalb vorgezogen, den Schleier nur zu einer Drapirung der Göttin zu verwenden,

und aus der Dichterweihe eine Dichterkrönung zu machen.

Eine andere Schwierigkeit lag in dem Kostüm. Wer denkt beim Lesen der „Zueignung" an Kostüm! Wer würde nicht in eine Sphäre erhoben, „wo keine Kleider, keine Falten umgeben den verklärten Leib!" Aber der Künstler mußte daran denken und seine Wahl treffen. Unser Blatt zeigt uns nun den schönen Jüngling-Mann, der an dem Hofe Karl August's die Herzen im Sturm eroberte. Ein weißes Tuch ist lose um den Hals geschlungen, ein Frack mit breiten Schößen, aus dessen weiten Aermeln die kostbaren Manschetten hervorsehen, umhüllt den Leib, kurze Beinkleider mit Strümpfen und Schnallenschuhen vollenden den Anzug. Der unvermeidliche Begleiter des prosaischen Fracks, ein wallender Mantel, fließt von der Schulter und sucht, weit hinterher auf der Erde schleppend, seiner poetischen Aufgabe möglichst gerecht zu werden.

Haideröslein.

Auf der weiten Haide einer hügeligen Hochebene in Tyrol, in Bayern, am Neckar, am Rhein — oder wo es dem Beschauer sonst gefallen mag — haben ein

Knabe und ein Mägdlein längere Zeit nah bei einander ihre Heerden geweidet. Der Knabe ist Ziegenhirt, und das Mägdlein, wie es sich von selbst versteht, hält es mit den frommen Schäflein. Der Knabe ist ein brauner Krauskopf von achtzehn Jahren, das Mägdlein ist vielleicht sechszehn, und eine Fülle blonden Haares, das sie hinten nur mit einem Bande oder einem Kränzlein zusammenzuhalten pflegt, wallt ihr bis auf die Hüften herab. Der braune Ziegenhirte und die blonde Schäferin sind nicht im Dienste eines Gebieters; auch gehört die Haide, auf der sie ihre Heerden treiben, zween Herren, und ein Grenzstein in Form einer alten Heiligenblende, um die ein wilder Rosenstrauch seine Ranken gebreitet hat, zeigt deutlich genug, wie weit die Schafe mit ihren Lämmlein sich wagen dürfen, und wo die Ziegen und die Ziegenböcke nichts mehr zu suchen haben.

Nun respektirt freilich das blonde Mägdlein diese genau bezeichnete Grenze sehr; sie treibt ihre Heerde lieber ein wenig weiter weg, als daß sie dem fremden Gebiet allzu nahe käme; der braune Knabe aber hat die entschiedene Neigung, so weit zu gehen, als er irgend darf, und manchmal noch ein wenig weiter. Ja er ist keck genug, dem Mägdlein allerlei schelmische Worte zuzurufen, sobald sie irgend in den Bereich

seiner Stimme kommt; auch an Zeichen und Gebehrden läßt er es nicht fehlen: er breitet die Arme aus und schickt Kußhände herüber; und wenn sie sich unwillig abwendet, lacht er wie toll, oder wirft sich am Fuße des Grenzsteines in das Haidekraut, nimmt die Geige, die er immer bei sich hat, und fängt an zu spielen, wilde, stürmische Weisen; dann aber entlockt er den Saiten andere Töne, so sanft und schmeichelnd wie der linde West, der mit der Ginsterblume kost.

Das blonde Mädchen würde den wilden Knaben, der sie immer nur neckt, dessen braune Augen so übermüthig leuchten, dessen schwarzer Lockenkopf so voller toller Streiche steckt, hassen, wenn nicht sein Geigenspiel wäre. Das aber hat sie gar zu gern. Wenn es so wehmüthig aus den Saiten klagt, ordentlich als ob ein Mensch, dem das Herz recht schwer ist, schluchze und weine — da haben sich ihr selbst die Augen schon oft mit Thränen gefüllt; und es ist ihr gewesen, als müßte sie dem Knaben um den Hals fallen und ihn bitten, in Zukunft nicht mehr so traurig zu spielen; sie wolle ihn auch lieb haben, sehr lieb, sie wolle Alles, was er wolle.

Und eines schönen Tages — am Himmel standen graue Wolken, aus denen es wohl noch vor Abend gewittern mochte, die Luft war weich und schwül und

die weißen Schmetterlinge haschten sich in der weichen schwülen Luft — da spielte der braune Knabe noch schwermüthiger, als je zuvor. Die blonde Schäferin wußte nicht, wie ihr war. Es zog sie näher und immer näher, an den Grenzrain, zum Rosenstrauch am Heiligenschrein, an dessen Fuße der Geiger saß. Hinter ihr her zog die Heerde, eifrig grasend, froh des frischen Weideplatzes. Aber die Schäferin dachte diesmal der Heerde nicht; sie hörte nicht das Blöken einiger alter Mutterschafe, das schier ängstlich warnend erscholl; sie hörte blos das Klingen und Singen der Geige, das immer schwermüthiger, immer weicher lockte, je näher sie kam. Und da sank sie nieder auf dem Rain; der Geiger aber spielte weiter, als wäre er allein in der Welt, mutterseelenallein, ohne einen Menschen, seine Freude, seine Schmerzen zu theilen.

Dem Mädchen entglitt das Körbchen mit den feinen Gräsern, die sie so zierlich zu flechten verstand, die Brodtasche entglitt ihr und der Schäferstab — sie beugte den Kopf in die Hände und weinte bitterlich — sie wußte nicht warum. Und plötzlich verstummt das Spiel; eine Stimme dicht an ihrem Ohr flüstert: Röslein, Röslein, Röslein roth! Röslein auf der Haide! und zugleich fühlt sie, wie sich ein kräftiger Arm um ihre Hüfte legt!

Mit einem Schrei des Zornes halb und halb des Schreckens springt die blonde Schäferin auf. Sie will fliehen — die Füße versagen ihr den Dienst; sie will rufen — die Kehle ist ihr wie zugeschnürt. Doch rafft sie sich auf — sie flieht um den Heiligenschrein, der Knabe ihr nach. Und wie sie ihn hinter sich wähnt, kommt er plötzlich ihr entgegen, ein übermüthiges Lachen auf den rothen Lippen, die dunklen Augen lodernd in süßem Feuer. Das Mägdlein hebt drohend den Stab, ihn abzuwehren:

Und ich will's nicht leiden!
— — — — — —
— — — — — —
Röslein, Röslein, Röslein, roth!
Röslein auf der Haiden!

Lili.

Elisabeth Schönemann — Göthe's vielbesungene Lili — ist neben Friederike Brion unzweifelhaft die lieblichste der lieblichen Gestalten, welche Phantasie und Sinne des jugendlichen Dichters mit Zaubergewalt umstrickten. Wie lieblich und wie liebenswürdig die siebenzehnjährige Schöne war, und wie sehr er sie geliebt hat, dafür

sprechen die wunderbaren Gedichte, die in dieser Zeit seines Lebens entstanden — Gedichte, welche die Liebe selbst dictirt zu haben scheint; dafür spricht die leidenschaftliche Erregung, von der noch so viele Jahre später Herz und Hand des Mannes erzitterten, sobald auf den vornehm ruhigen Blättern von „Wahrheit und Dichtung" Lili's Name genannt wird. Warum er sich dennoch von ihr trennte? Warum er dennoch ein Band, das für die Ewigkeit geknüpft schien, zerriß? Die kurze, wenn auch nicht ganz richtige Antwort auf diese Frage wäre wohl die: weil es eben ein Band war, weil der Mann des Genies sich nicht binden lassen konnte, nicht binden lassen wollte. Eine ausführliche, obschon ebenfalls nicht erschöpfende Antwort ist die detailirte Geschichte dieses Verhältnisses, wie sie der freundliche Leser in den betreffenden Kapiteln der Autobiographie des Dichters findet. Nur so viel müssen wir — schon zum Verständniß des vorliegenden Blattes — erwähnen, daß Göthe wiederholt auf eine Eigenthümlichkeit in dem Charakter Lili's zu sprechen kommt, die wir als eine Art unschuldiger Koketterie bezeichnen müssen und die er selbst folgendermaßen schildert: „Sie konnte nicht leugnen, daß sie eine gewisse Gabe, anzuziehen, an sich habe bemerken müssen, womit zugleich eine gewisse Eigenschaft, fahren zu

lassen, verbunden sei. Hierdurch gelangten wir im Hin- und Widerreden auf den bedenklichen Punkt, daß sie diese Gabe auch an mir geübt habe." Das Wahre an der Sache ist, daß Göthe selbst diese bedenkliche Gabe in einem bedenklich hohen Grade besaß und dieselbe bei Lili, wie bei seinen anderen Freundinnen, in Anwendung gebracht hat. Ihm freilich war es bequem, zur Abwechslung einmal den Ball zurückzuschleudern, um so bequemer, als sein Stolz unter der Ungleichheit des Verhältnisses zwischen der im modernen Sinne reichen Kaufmannstochter und dem wohlhabenden Patriziersohn alten Styls auf das Empfindlichste litt. Dazu kam, daß Lili's elterliches Haus, besonders zur Zeit der Messe, von Bekannten aller Art und Verwandten aller Grade, Jungen und Alten, Liebenswürdigen und Unliebenswürdigen wimmelte, also daß Göthe, in seiner doppelten Eigenschaft, als Genie und als Verlobter Lili's, längst gewohnt, die erste Rolle in dem geselligen Kreise zu spielen, oft mit seinen Ansprüchen in's Gedränge kam. Das Alles reizte, verletzte, quälte ihn, und einer solchen gereizten, verletzten, gequälten Stimmung, in welcher dann im Moment des Producirens der künstlerische Humor sein unveräußerliches Recht geltend macht, verdankt das wunderliche Gedicht „Lili's Park" seine Entstehung. Göthe selbst

bekennt von diesem Gedicht, „daß es jenen zarten, empfindlichen Zustand nicht ausdrückt, sondern nur mit genialer Heftigkeit das Widerwärtige zu erhöhen, und durch komisch-ärgerliche Bilder das Entsagen in Verzweiflung umzuwandeln trachtet".

Der Künstler hat sich, wie billig, ohne zu untersuchen, ob die Heldin in „Lili's Park" die historische Lili ist, oder nicht, an das Gegebene gehalten und die muthwillige Schöne so muthwillig und so schön gemacht, wie es eine kleine siebenzehnjährige Circe sein muß, die den sich seiner Genialität vollauf bewußten Dichter des Werther und des Götz in einen verliebten Bären, und die Schaar der Vettern ersten bis zehnten Grades in schwirrende, girrende, flatternde, pickende Tauben, in schnatternde, schreiende, zischende Gänse, stolzirende, radschlagende Pfauen, krähende, gluckende, piepende Hähne und Hühner, watschelnde, quakende Frösche, mit dummen, blöden Augen blöde Bewunderung glotzende Karpfen umzuzaubern vermag. Daß der Illustrator des Reineke Fuchs in allen neckischen Schattirungen einer solchen ovidischen Metamorphose gründlichst Bescheid weiß, daß er es in der ehrbaren Gesellschaft an einem langsamen Schneck, der mit ausgestreckten Fühlhörnern vorsichtig tastend herankriecht, an einem schlanken Eidechs, der die hellen Aeuglein neu-

gierig nach der Zauberin wendet, während das vorsichtige Schwänzlein noch unter dem Brunnenrand verborgen ist — daß er es an diesen und anderen schalkhaften Zügen nicht hat fehlen lassen, versteht sich von selbst. Der arme verliebte Bär! Sieht er aus seiner Bärenkapuze nicht mit Blicken hervor, die deutlich sagen, „daß er mit Freuden sein Blut geben würde, um ihre Blumen zu begießen"? Fällt denn aus der schönen Hand keins der goldenen Körner auf ihn? Sollen die dummen Gänse Alles haben? Sollen nur die naschhaften Tauben an diesem Göttermunde picken? Die grausame Circe wird nicht ganz so grausam sein. Hat sie doch auch

„ein Fläschchen Balsam-Feuers,
Wovon sie wohl einmal, von Lieb' und Treu erweicht,
Um die verlechzten Lippen ihres Ungeheuers,
Ein Tröpfchen mit der Fingerspitze streicht."

Lieb' und Treue! Vielleicht glaubt die kluge, junge Schöne nicht so ganz an diese Liebe, an diese Treue; vielleicht thut sie wohl daran, mit ihren Liebkosungen gegen das Ungeheuer möglichst sparsam zu sein; vielleicht weiß sie recht gut, daß Gänse Gänse und Tauben Tauben bleiben, aber so ein Bär ist im Stande, die Bärenkapuze vom Kopf zu schleudern, sich

auf seine Menschenfüße zu stellen und im Vollgefühl seiner genialen Souveränetät auszurufen:

„Nicht ganz umsonst reck' ich so meine Glieder:
Ich fühl's! Ich schwör's! Noch hab' ich Kraft."

Der getreue Eckart.

Der getreue Eckart! Wer von uns hat sich nicht in seiner Jugend an diesem Gedichte, das mit dem feinsten Ohre dem Volkstone abgelauscht ist, ergötzt! wer hat nicht den hohen Eichwald brausen und rauschen und durch den brausenden und rauschenden Wald die wilde Jagd heransausen hören, die graue, schattenhafte; wessen Herz hätte nicht ängstlicher geklopft, wenn sie näher und näher und immer näher kommt; und wessen Brust hätte nicht aufgeathmet, als nun aus dem Dickicht hervor der alte Gesell, der Gute, Getreue, der Eckart tritt, der die Kindlein liebt und so gern mit ihnen spielt und ihnen so gute Lehren zu geben weiß, die sie niemals befolgen! Wußten wir auch nicht so recht, wer denn nun eigentlich „die Unholden" seien, die den Kindern das Bier aus den Krügen schlürfen; war überhaupt über das ganze Gedicht ein eigenthüm-

licher Duft gebreitet — wie Waldesnebel fast, in welchem jedwedes Ding phantastische Form annimmt — desto besser! desto zauberischer, märchenhafter ward Alles, und das soll es ja eben. Goethe sagte einmal, daß ein gutes lyrisches Gedicht etwas Unerklärtes, ja vielleicht Unerklärbares haben müsse; und dasselbe dürfte sich von der Ballade behaupten lassen, kann man wenigstens von fast allen Goethe'schen Balladen behaupten, von dem „Getreuen Eckart" nicht zum Mindesten.

Man sollte meinen, daß ein Stoff, der, wie dieser, ganz in der Romantik des Zauberwaldes zu verdämmern scheint, gar nicht darstellbar sei. Und doch geht Alles auf unserm Blatt so natürlich zu! Wie sich das ängstigt und die Köpfe scheu versteckt, um von dem Graus nichts zu sehen und zu hören! und auch wieder so neugierig hinschaut mit jener dem Kinderherzen angeborenen Lust am Schaurigen! Scheint das größere braune Mädchen in der Mitte, die den vollen Krug mit der Linken auf dem Kopfe trägt, während sich an ihre Rechte die vor Angst in die Knie gesunkenene Blondine klammert — scheint sie nicht mit dem halbgeöffneten Mund zu sagen: „Aber, so laßt doch nur! Sie werden uns ja nicht gleich auffessen!"

Und welch' gutes, treues, ächt deutsches Gesicht hat

das brave Huzzelmännchen mit dem langen Bart, in der dunklen Capuze und den Filzschuhen! Wie segnend streckt er die braune runzlige Hand über seine lieben Kleinen! Alte, kinderfreundliche Seele! Nicht wahr, Du bist nicht gestorben in dieser nüchternen prosaischen Zeit? Du lebst und wirst leben, so lange noch der Abendwind über die Haide und durch den Eichwald streicht, und bange Kinder, die über den herrlichen Spielen die Zeit vergaßen, und daß sie zu Hause auf das Bier warten, mit kleinen sorgenden, klopfenden Herzen der älterlichen Hütte zueilen.

Und auch Ihr, Ihr Holden — Unholden, habt Euch wohl nur tiefer in die Wälder zurückgezogen, so tief, daß Ihr das Pfeifen der Locomotive nicht hört, wenn sie mit dem Zuge pfeilschnell auf den glatten Schienen vorbeirast. Daher kommt es wol, daß der gelangweilte Reisende von Euch nichts sieht, wenn er durch das geschlossene Fenster seines Waggons in die Dämmerung hinausblickt; aber fragt den Jägersmann, der zu dieser Stunde allein über die Haide schreitet, fraget den Köhler, der, vor seinem einsamen Meiler sitzend, die goldene Schale des Mondes über die Wipfel der Bäume heraufschimmern sieht; fraget den Hirten, der an dem Waldesraume die Heerde hütet und die Sterne beobachtet, wie sie einer nach dem andern aus dem

Dunkelblau des Himmels aufblitzen — vielleicht können sie Euch noch Manches von Frau Holle erzählen und von dem, was sie treibt, im „Gethal und Gebirge.“

Alexis und Dora.

Goethe's Elegien — diese Perlen der Perlen in dem lyrischen Schatze des Meisters, über deren unschätzbaren Werth die Kenner von jeher einig waren — sind merkwürdigerweise dem größeren Publikum nicht so bekannt, wie es im Interesse eben dieses Publikums gewünscht werden muß. Ist es nun die antike Form der Distichen, welche für Auge und Ohr des nicht klassisch gebildeten Lesers nichts Anziehendes, um nicht zu sagen etwas Abstoßendes hat: ist es gar der Duft der Antike, welcher für die Kenner der Alten so entzückend über diese köstlichen Dichtungen gebreitet ist, und der auf Andere erkältend wirkt — ungefähr wie die Weiße und Glätte des Marmors — so viel steht fest, daß Viele, die des Meisters Lieder und Balladen wieder und wieder lesen, über die Elegien wegblättern, als wären dieselben gar nicht für sie geschrieben. Alexis und Dora! Nun, die Namen kennt man wohl, aber was ist

es nur gleich mit den Beiden? Eine kurze Geschichte, welche sich mit wenig Worten erzählen läßt: von zwei Nachbarskindern, die, scheinbar ohne Eines des Andern zu achten, in der südlichen Sonne, deren Gluth der frische Hauch des nahen Meeres freundlich kühlt, zu zwei schönen Menschenblumen herangewachsen sind — er zu einem herrlichen braunen Jüngling, sie zu einer schlanken, blühenden Jungfrau — er tüchtig zu jedem Manneswerk, sie geschickt in den Arbeiten der Frauen, allzeit geschäftig am Webstuhl, am Brunnen, im Garten,

wo die Citronen blühn,
In dunklem Laub die Gold-Orangen glühn,
Ein sanfter Wind vom blauen Himmel weht,
Die Myrthe still und hoch der Lorbeer steht.

Da kommt nun im Umlauf der Jahre der Tag, an welchem der Jüngling-Mann seine erste große Reise über's Meer antreten soll. Das Schiff liegt befrachtet auf der Rhede, der Schiffer, froh der günstigen Zeichen, die eine glücklich schnelle Fahrt verheißen, harrt ungeduldig seines Passagieres. Noch einmal umarmt Alexis die geliebten Aeltern und geht. An dem Nachbargarten vorbei führt der Weg zum Strande und in der Thüre des Gartens steht die schöne Nachbarin. Er will grüßend eilenden Fußes vorüber, aber Dora

hat ein Anliegen. Sie möchte, daß er ihr ein gülden Kettlein von der Reise mitbringe, sie will es dankbar zahlen. Sorgsam, wie es dem Kaufmann geziemt, fragt Alexis nach der Form, nach dem Gewicht der Bestellung und blickt dabei unverwandt nach dem schönen Halse, welchen das Kettlein dereinst zieren soll. Wie träumend, wie von Götterhänden gezogen, folgt er dem Mädchen in den Garten. Sie will ihm ein paar Früchte für die Reise pflücken: Orangen und Feigen; sie pflückt und pflückt: „die goldene Last zieht das geschürzte Gewand;" und so treten sie in die Laube, wo sich ein Körbchen findet, in welches die Geschäftige zierlich die Früchte legt. Nun ist das Körbchen voll; aber Alexis hebt es nicht auf; seine trunkenen Augen ruhen auf den anmuthigen Zügen, auf der himmlischen Gestalt der Geliebten. Hat er sie, hat sie ihn zuerst umfaßt? Keines weiß es; Beide wissen nur, daß sie sich lieben, daß sie sich immer geliebt haben, daß die Trennung Tod sein würde, gäbe es nicht die Hoffnung des Wiedersehens. Thränen fließen von seinen, Thränen fließen von ihren Wangen und mischen sich in liebeheißeste Küsse, die von bebenden stammelnden Lippen empfangen und gegeben werden. Da blickt der suchende Schifferknabe durch die Thüre herein; empfängt das Körbchen; Alexis folgt ihm, ohne zu

wissen, was er thut — und kommt nicht eher zur Besinnung, als bis die purpurne Woge mächtig das Steuerruder des mit vollen Segeln in's hohe Meer hinstrebenden Schiffes umrauscht. Da nun durchschauert ihn die ganze Fülle seiner Seligkeit, seines Jammers, und in anmuthig melodischen Versen, in welchen man noch den holden Klang der Küsse, die auf seinen Lippen brennen, zu hören glaubt, strömt er aus, was wir in trockener Prosa kaum anzudeuten vermöchten.

Wer Kaulbach's Bild ansieht, weiß, was die Liebenden aneinander verloren — nein! aneinander gewonnen haben. Wer Kaulbach's Bild ansieht, den überkommt selbst eine Ahnung jener Wonne, welche die Herzen der Liebenden durchbebt haben muß an diesem ambrosischen Morgen. Das Schiff auf der Rhede, das Boot am Strande, der rufende Knabe, die Schwalben, die sich plätschernd in der Wasserschaale baden, der Morgensonnenschein, der so goldig durch die breiten Blätter der Feigen und des Weines strahlt und wechselnde Schatten auf die korinthischen Säulen streut, welche das Dach der Laube tragen: der weinlaubumrankte, traubengeschmückte Gartengott endlich, der so sinnend unter seiner Laubkrone hervorschaut, als träumte er von Jugend, Glück und Liebe den holden unsterblichen Traum!

Gretchen.

Die erste Begegnung Faust's und Gretchens ist, wenn man sich streng an die Goethe'schen Worte hält, kein günstiger Vorwurf für den Maler. Der Moment ist zu unruhig, zu flüchtig, und sowol Gretchen wie Faust kommen dabei zu kurz; jene, weil „das Schnippische" leicht zu stark accentuirt wird, dieser, weil ein Verschmähter, er mag sich stellen, wie er will, immer etwas Komisches haben wird. Wenigstens muß es Kaulbach so erschienen sein; seine Auffassung weicht, wie der Leser sofort erkennen wird, ziemlich weit von dem Text des Gedichtes ab.

Die Scene ist der Platz vor dem Seiteneingange einer gothischen Kirche. Es ist vermuthlich schon etwas spät, das Geläute, das die Gläubigen in den Tempel des Herrn rief, hat schon seit einigen Minuten aufgehört. Schon tönen Orgelklang und Gesang aus dem heiligen Raum. Eine Mutter mit ihrem halberwachsenen Töchterchen, das sie, es an der Taille umfassend, zu größerer Eile zu drängen scheint, und einem kleinen Knaben, den sie an der andern Hand führt, tritt noch eben zuletzt hinein. Sobald sie herein ist, wird die Kirchenthüre geschlossen werden. Doch nein! Da kommt noch ein Gast zum Tempel des Herrn —

ein wunderschönes Mädchen von sechszehn, siebzehn Jahren. Die hat sich noch mehr verspätet, aber sie ist nicht Schuld daran. Sie hat erst die ganze Wohnung säubern und fegen, sie hat dem Mütterchen, das krank zu Hause im Lehnstuhl sitzen bleibt, die Suppe kochen müssen, und hat sich dann erst anziehen können, wie es einem ehrbaren Bürgermädchen ziemt, das die ganze Woche arbeitet und dann am Sonntag zeigen will, daß es auch „guter Leute" Kind ist. Wenn sie gleich keine andern Schmucksachen hat, als die dünnen Ohrringe, die vielleicht nicht einmal von Gold sind — um so sauberer muß die Krause sein, die den schlanken Hals umgiebt, um so knapper muß das Mieder den schönen Busen umschließen, um so sorgsamer muß das üppige blonde Haar aus dem Gesicht gescheitelt und in zwei Zöpfe geflochten werden, die so mächtig sind, daß sie des runden Nackens gar nicht einmal als eines Stützpunktes zu bedürfen scheinen. Ja, und weshalb soll sie nicht noch schnell in das Gärtchen hinter dem Hause eilen und sich ein grünes Kränzchen pflücken, es auf das schöne Haar zu setzen, und ein Blumensträußchen, es mit dem Gebetbuch und dem Rosenkranz in die Hand zu nehmen? — Darüber ist es denn allerdings ein wenig spät geworden, und das Mütterchen im Lehnstuhl hat zur Eile getrieben und

ein wenig gescholten, zuletzt aber doch stolz-zufrieden gelächelt, als das schöne Töchterchen sich von ihr verabschiedet und mit einem „Behüt' dich Gott" zur Thüre hinausgeeilt ist.

Und da kommt sie nun in dem vollen Glanze ihrer morgenfrischen Schönheit! Sie hat, eiligen Schritts und mit der Hand das lange Gewand ein wenig hebend, die Kirchthüre fast erreicht, ihr Schatten fällt schon vor ihr her auf die Stufen — da — wer sind die beiden Gestalten, die in diesem Moment aus der engen Straße um die Ecke der Kirche treten? Den unheimlichen Gesellen mit den widerlich verzerrten Zügen und den Schielaugen, der die Kapuze über den Kopf gezogen, die Arme unter den Mantel geschlagen hat, und sich halb hinter den Andern versteckt, bemerkt sie wol kaum — aber der Andere! Es ist eine hohe majestätische Gestalt in ritterlicher Tracht, das Barett in der Hand, das Schwert an der Seite. Sein Haar bäumt sich wie eines Löwen Mähne über der stolzen, gedankenschweren Stirn und wallt in trotzigen Locken um das edle schöne Antlitz. Er hat, wie er eben mit seinem Begleiter, der ihn wol nicht absichtslos des Weges führte, an der Kirche, die für jenen verschlossen ist, vorbei will, das Mädchen erblickt, und bleibt, wie vom Blitz getroffen, stehen, den linken Arm in Er-

staunen und Bewunderung gehoben und dem herrlichen Kinde mit den dunklen und jetzt in Leidenschaft blitzenden Augen nachschauend. Und, Gretchen! Du hast in diese Augen geblickt und hast ihre Gewalt empfunden! Du wendest, unwillig über den kecken Blick des Unbekannten, das Gesicht ab und schreitest eilig weiter — aber dein eignes in süßer Starrheit niederwärts blickendes Auge zeigt, daß dir in dieser Minute eine Offenbarung geworden, und daß deine Ruhe hin ist, für immer hin! Nicht umsonst fiel ein dunkler Schatten vor dir her auf die Schwelle des heiligen Gebäudes! Heute wirst du noch aus dem vergriffenen Büchlein, das du da mit dem Rosenkranz und dem frischen Blumenstrauß in der Hand trägst, Gebete lallen; aber nicht mehr „halb Kinderspiele, halb Gott im Herzen"; sondern ihn, einzig ihn, den schönen, stolzen, düstern Mann, der dir da draußen vor der Kirche begegnete, und dem du bald in dem lauschigen Garten hinter der Nachbarin Marthe Haus wieder begegnen sollst! . . .

II.

„Nicht umsonst fiel ein dunkler Schatten vor Dir her auf die Schwelle des heiligen Gebäudes!" . . . Armes Kind, wie ist der holde Traum deiner unschuldigen Liebe so bald verflogen! Arme, arme Rose, wie

hat seitdem ein böser Wurm deinen holden Schmuck zerstört! Da liegst du nun in einer Seitenkapelle derselben Kirche auf den Stufen des Piedestals zu den Füßen der schmerzensreichen Mutter, die um ihre und ihres lieben Sohnes Noth, der todt auf ihrem Schooße liegt, seufzend zum Himmel blickt, und schreiest aus der Tiefe deines Herzens: „Hilf, rette mich von Schmach und Tod!" — Jammer, Jammer, von keiner Menschenseele zu fassen! Die Aermste hat sich am frühsten Morgen aus ihrem Bette gestohlen. Sie hat nicht daran gedacht, das schöne Haar zu ordnen. Die üppigen Flechten fallen ihr, wie sie jetzt, zusammengebrochen, mit tiefgebeugtem Haupte sich auf die gefalteten Hände stützend, knieend daliegt, aufgelöst über Nacken und Arme. Sie hat nicht an Mieder und Kleid gedacht. Sie hat sich nur ein weites Laken übergeworfen und das Laken gleitet der Knieenden von den Schultern, und zeigt einen Theil des Halses und Busens und die Arme bis über die Ellenbogen bloß. Durch ein Fenster in der Mauer links fällt ein Sonnenstrahl in die graue Morgendämmerung der Kapelle, über das Piedestal und über die Gestalt der Knieenden. Aber sie sieht die Sonne nicht; sie will, sie kann die Sonne nicht sehen. Das schöne Haupt ist tief gesenkt, ach, so tief! Wer von uns wagte einen Blick zu werfen in

das gramzerrissene Gesicht und die von Thränen überströmenden Augen der Unglücklichen!

Von uns keiner — aber von den Weibern, die da um den Brunnen auf dem kleinen Marktplatz, auf welchen wir durch den weiten offenen Bogen der Kapelle blicken, herumstehen und die Köpfe zusammenstecken, und sich in die Ohren tuscheln von dem Gretchen, dem stolzen Ding, das doch nun endlich zu Fall gekommen ist, und vor Verwunderung die Hände zusammenschlagen, und das Wasser aus dem Eimer überlaufen lassen, von denen möchten es alle! Sie haben kein Mitleid; sie empfinden nur gemeinste Schadenfreude, vor allen das derbe, üppige Mädchen, das mit der Hand nach dem armen Gretchen deutet . . .

Die rothen Sonnenstrahlen spielen um die alten Giebelhäuser des Marktes. Die Tauben flattern aus dem Schlage in dem Erkerthurm an dem Eckhause. Die Erde ist so frühlingsheiter, so jung; die Sonne so schön! Was weiß die Erde von all' dem Jammer, den sie trägt; was weiß die Sonne von der Unglücklichen, die vor dem Bilde der Mater dolorosa sich windet in ihrer Todesnoth! —

Clärchen.

Clärchen im Egmont ist Gretchens Schwester — in mehr als einer Hinsicht. Beide sind sie Kinder des Dichterjünglings, empfangen in der Vollkraft poetischer Schaffungslust, als die Welt noch morgenfrisch vor seinem trunkenen Auge lag; in jener romantischen Zeit, deren poetischer Duft uns noch entzückend aus den vornehm-ruhigen Blättern von „Dichtung und Wahrheit" anweht. Beide sind sie Typen des deutschen Bürgermädchens, in ihrer unschuldvollen Reinheit, ihrer reizenden Naivetät, in ihrer durch keine entnervende Cultur gebrochenen naturwüchsigen Kraft — voll kindlichen Vertrauens, hingebend, ganz Entsagung, ganz Liebe — aber auch sobald der „Ruf zur Leidenschaft" an sie ergeht, des höchsten tragischen Pathos fähig; für ihre Ehre, für ihre Liebe das Leben abstreifend wie ein Kleid. Und endlich sind sie Schwestern in ihrem thränenreichen Geschick. Beide werden sie durch eine unwiderstehliche Gewalt der engen bürgerlichen Sphäre, in der ihnen ein ruhiges Glück gesichert schien, entrissen, hinaufgewirbelt in die Sonnennähe, wo ihnen die icarischen Flügel schmelzen und aus der sie hinabstürzen in zerschmetterndem Fall.

Freilich, so ähnlich sie sich auf der einen Seite

sind, so verschieden sind sie auf der anderen. Clärchen tritt schon deshalb in schärferen und bestimmteren Linien und Farben vor uns hin, weil der Mann, mit dessen Schicksal das ihrige verknüpft ist, eine historische, nicht, wie Faust, eine mythische Persönlichkeit ist. Zeit und Ort im Egmont sind ganz genau bestimmt. Gretchen wächst auf in ihrer Mutter einfachen Wohnung, still und heimlich, wie ein Veilchen unter dem Moose. Ihr Horizont ist von der alten Stadtmauer, über welche die Wolken ziehen, begrenzt, und es ist nicht ohne Bedeutung, daß auf Kaulbach's Bilde überall zwischen den Steinen langes Gras in idyllischer Ruhe emporsproßt. Clärchen ist eine halbe Politikerin, sie verfolgt mit dem größten Interesse die Ereignisse, sie kennt die Führer der Bewegung. Gretchens Lieblingslied ist die ossianisch-schwermüthige Ballade vom König von Thule, der seiner Buhle treu war bis über's Grab; Clärchens Leibstück ist ein munteres Soldatenliedchen. Gretchen hat, bevor sie Faust gesehen, wohl kaum von Liebe geträumt; Clärchen versteht sich auf Herzensverhältnisse sehr gut und sagt, von Brakenburg sprechend, mit einer Einsicht, die einer Weltdame Ehre machen würde: „Ich hätte ihn heirathen können und glaube, ich war nie in ihn verliebt.“ Clärchen hat, verglichen mit Gretchen, etwas Nüchternes, Prosaisches,

und erhebt sich erst, als das Unglück über ihren Geliebten und sie selbst hereinbricht zu der poetischen Höhe, auf der sich Gretchen vom Anfang an befindet.

Und hier auf der höchsten poetischen Höhe der tragischen Leidenschaft hat der Künstler seine Heldin erfaßt. Es ist die erste Scene des fünften Aufzuges. Clärchen hat Egmonts Gefangennehmung erfahren und eilt, begleitet von Brakenburg, durch die Straßen, die Bürger zum Kampf aufrufend.

Es ist Abenddämmerung; der Rauch aus den Schornsteinen der alterthümlich niederländischen Häuser mit den hohen, vielstöckigen Giebeln, wälzt sich langsam und schwer über die Dächer. In der Ferne sieht man undeutlich durch den Nebel die hohen Thürme einer gothischen Kathedrale. Clärchen steht auf der untersten Stufe der Treppe, die zu einem Hause führt, im höchsten Affekt die Arme in die Luft breitend. Die Haare haben sich zum Theil losgenestelt; eine der Flechten fällt halb aufgelöst über den Rücken. Ihre Augen blicken stier, der Mund ist in scharfen Linien, wie der eines laut Rufenden, geöffnet. Die Bürger, zu denen sie gesprochen hat, drücken sich eben davon. Der Schneider Jetter, der sich mit einem wunderbar albernen Gesicht halb umwendet, scheint Brakenburg zuzurufen: „Schaff' sie bei Seite, sie dauert mich!"

Der Eine hat sich den Hut tief auf die Ohren gezogen und ballt die Hände in den Taschen; ein Anderer hat Muth genug, die geballten Fäuste offen zu zeigen, aber dabei ist er — charakteristisch genug — der Leithammel der lammherzigen davonlaufenden Memmen. Das Auditorium, das dem armen Clärchen noch bleibt, besteht aus Fischweibern, die mit ihren Waaren auf den Stufen der Treppe sitzen. Die Eine, mit einem Kinde an der Brust, blickt mitleidig zu dem unglücklichen Mädchen empor; eine Andere, ein häßliches, altes Weib, das Krebse feil hält und keine Freundin des Fortschritts zu sein scheint, hält sich schreiend die Ohren zu — die Uebrigen starren in dumpfer Gleichgültigkeit oder thatlosem Staunen auf die Heldin. Neben Clärchen steht Brakenburg. Er hat die Hände flehend gefaltet; er ruft Clärchen die mahnenden Worte zu: „Besinnne dich, Liebe, wozu hilft es uns!“ Armer Brakenburg! Wie tief der Gram das schöne Gesicht zerwühlt hat, daß auch keine Spur von Jugendlichkeit und Frische mehr darin zu entdecken ist! Wie ihm das dunkle Haar wirr und lose über das blasse, lebensmüde Antlitz fällt! —

„Wie eine Fahne wehrlos ein edles Heer von Kriegern wehend anführt, so soll mein Geist um eure Häupter flammen, und Liebe und Muth das schwan-

kende, zerstreute Volk zu einem fürchterlichen Heere vereinigen." Das sind die Worte, die aus Clärchens Munde tönen, und wie eine wehende Fahne ist ihre schlanke, weit ausschreitende Gestalt mit den fliegenden Gewändern und den hoch erhobenen wehrlosen Händen anzuschauen. So soll sie dem Volk voranstürmen. Und nun, welch' grauenhafte Ironie! Dieses Volk, das nicht, einem Bergstrom gleich, hinter ihr herrast, sondern wie eine Schafheerde, die Köpfe duckend, vor ihr davonflieht! Diese Fischweiber, die sich die Ohren zuhalten! Dieser Brakenburg, das Bild hilflosen Mitleids! und im Hintergrunde die Kriegsknechte Alba's, die auf ihre Hellebarden gestützt, grinsend auf die Scene herabblicken und zu sagen scheinen: „Ereifre dich nicht umsonst, Kleine! Dein Liebster sitzt in gutem Verwahrsam, und mit deinen wehrlosen Händen kannst du die Mauern seines Kerkers nicht einreißen!"

Adelheid.

Es ist bezeichnend für Goethe's Temperament, zum wenigsten für das Temperament des jungen Göthe, daß er sich, wie er selbst erzählt, von der Gestalt der

Adelheid, die seine freie Schöpfung war — denn die Selbstbiographie des Ritters mit der eisernen Hand weiß wohl von einem Ritter Fabian von Walldorf, aber nichts von einer schönen Witwe Adelheid von Walldorf — im Anfang gänzlich bezaubern ließ. Pygmalion entbrannte in Liebe zu seiner Galathea, der Schöpfer kniete anbetend vor seiner Statue! In der That ist die erste Bearbeitung des Schauspiels der beste Beleg zu diesem naiven Selbstbekenntniß. In dieser ersten Bearbeitung, die übrigens nebenbei die bei weitem genialste ist, spielt Adelheid eine noch viel bedeutendere Rolle, als in den andern beiden. Hier ist sie nur ein schönes, buhlerisches Weib; dort ist sie der Dämon der sinnlichen Liebe selbst, vor der sich Alles in den Staub wirft: Ritter und Knappe, Zigeunerhauptmann und Zigeunerbub, der ausgesandte Mörder der heiligen Vehme: ein tödtlich schönes Gespenst, ein Vampyr, eine Teufelin, die sich mit dem Herzblut der Unglücklichen nährt, die ihr versengender Blick getroffen hat.

Das Motiv zu dem Bilde ist aus der ersten Scene des zweiten Actes genommen.

Ein Saal im Palast des Bischofs zu Bamberg.

Der Bischof und Adelheid spielen Schach. Der Bischof, eine alte, zusammengefallene Gestalt im priester-

lichen Hausrock, das Käppchen auf dem kahlen Haupt, sitzt in einem großen Lehnstuhl dem Beschauer fast den Rücken zukehrend. Er geht ganz in dem Spiel auf; die herunter hängende Oberlippe, das nachdenkliche Gesicht zeigen, daß er über den Zug, den er eben thun will, noch nicht ganz im Klaren ist. Adelheid sitzt ihm gegenüber auf einem Sopha. Das Spiel interessirt sie nicht, oder wenigstens nicht mehr. Sie sieht den Bischof mit einem listigen Blick, der viel von dem Blicke der Katze hat, die nahe neben ihr auf dem Sopha liegt, an; aber sie will sich wohl nur versichern, daß die Aufmerksamkeit des alten Mannes ganz dem Spiele zugewendet ist, und schon im nächsten Momente wird sie nach links einen koketten Blick werfen, zu sehen, ob Franz, welcher, die eine Hand auf die Seitenkissen des Sopha's stützend, in der Thür lehnt und sie mit dem verschlingenden Ausdruck glühendster, verzehrender Leidenschaft anstarrt, wohl den Sinn des Liedes verstanden hat, das zu ihrer Rechten der höfische Liebetraut zur Zither singt:

Mit Pfeilen und Bogen
Cupido geflogen,
Die Fackel in Brand —
— — — —
Da fand er die Busen

Ach leider so blos,
Sie nahmen so willig
Ihn all auf den Schoos.
Er schüttet die Pfeile
Zum Feuer hinein,
Sie herzten und drückten
Und wiegten ihn ein.
Hei ei o! Popeio!

Wie er sich hebt auf den Fußspitzen, der verlebte Höfling, um mit widerlichen Lächeln den Anblick der Reize zu genießen, die Cupido auf seinem Fluge „ach, leider so blos" findet! Wie zierlich er die Leier hält, wie kokett er beim Singen den durchaus nicht mehr mit allen Zähnen versehenen Mund öffnet!

„Ich wollte meinen Vater ermorden, der mir diesen Platz streitig machte!" — armer Franz! Aber solche Gedanken kommen einem Weltkinde wie Dir beim Anblick eines solchen Weibes, beim Anhören solcher Lieder! Und was flüstert Dir denn da der aufgedunsene Pfaff mit dem grotesk sinnlichen Gesicht, der Abt, oder, wie ihn Liebetraut nennt, das Weinfaß von Fulda, in's Ohr? Gewiß erklärt ihr der heilige Mann den Sinn und die Bedeutung der Wandgemälde: was es für eine Bewandniß hat mit dem Apfel, den Eva dem Adam zu kosten gab, und mit dem Baum der Erkenntniß, und wieso der Tod der Sünde Sold sei; und

weßhalb Moses ob deinem Haupte so feierlich auf die Gesetzestafel deutet, und warum der Engel auf dem Knauf der andern Säule so verzweiflungsvoll das Antlitz mit beiden Händen verhüllt!

Leonore.

Leonore.

Zum erstenmal trat ich, noch unterstützt
Von meinen Frauen, aus dem Krankenzimmer,
Da kam Lucretia voll frohen Lebens
Herbei und führte Dich an ihrer Hand,
Du warst der Erste, der im neuen Leben
Mir neu und unbekannt entgegentrat,
— — — — — — — — —

Tasso.

Und ich, der ich betäubt von dem Gewimmel
Des drängenden Gewühls, von so viel Glanz
Geblendet, und von mancher Leidenschaft
Bewegt, durch stille Gänge des Palast's
An Deiner Schwester Seite schweigend ging,
Dann in das Zimmer trat, wo Du uns bald
Auf Deine Frau'n gelehnt erschienest — Mir,
Welch' ein Moment war dieser.

Es hat dem Künstter gefallen, anstatt eines Vorganges, der in der Göthe'schen Dichtung selbst geschieht, nur die Schilderung eines Vorganges (Torquato Tasso, II. Act, I. Scene), die der ersten Begegnung des Dichterjünglings und der Prinzessin, wie sie in den oben citirten Versen erzählt ist, zur Darstellung zu bringen. Oder, um genauer zu sprechen, nicht ganz so, wie sie dort geschildert ist, sondern mit nicht unerheblichen Abweichungen, wie wir deren schon öfter auf diesen Blättern begegnet sind, und noch begegnen werden. Eine treffliche Scene in einem Drama oder Roman ist nicht immer ein gleich trefflicher Vorwurf für den Maler. Was war am Ende auch aus einer fürstlichen, jungen Dame, die sich, von einer schweren Krankheit kaum genesen, auf ihre Frauen gestützt, zum ersten Male aus dem Krankenzimmer in das Nebengemach wagt, malerisch viel zu machen? Für die Phantasie ist es immer ein rührendes Bild; aber die krankhafte Blässe, die Magerkeit der Formen, der leidende Zug in dem Gesicht einer Reconvalescentin, haben, auch von der Hand eines Meisters dargestellt, auf dem Papiere, auf der Leinwand wenig Anziehendes. Der Künstler nun, dem diese Scene, vermuthlich der begleitenden Frauen wegen, ein besonders günstiger Vorwurf schien, hat seitdem ein paar Sommerwochen vergehen und die

Prinzessin zwischen Lorbeer- und Myrthenhainen in balsamischer, springquelldurchkühlter Gartenluft den zarten Glanz ihr Schönheit und die liebliche Fülle der herrlichsten Glieder wieder gewinnen lassen, wenn auch die holden Wangen vielleicht noch um einen Schatten blasser sind und es um den reizenden Mund noch ein klein wenig melancholischer zuckt, als wie sonst.

Ein reicher Kranz charakteristischer Frauengestalten umgiebt die Prinzessin. Welch' herrlicher Mezzo-Sopran mag der vollen Brust der jungen Dame entströmen, die links neben der Fürstin im Vordergrunde mit der Laute in der Hand auf einem Tabouret sitzt, und unter der wir uns wol Leonore Santivale (die andere Leonore) zu denken haben! Welch' Bewußtsein ihrer Würde in dem scharfgeschnittenen Gesicht der Frau Oberhofmeisterin, die eben (mit etwas rauher, beinahe männlicher Stimme) aus dem Buche so eifrig vorgelesen hat, daß sie von dem jungen Hoffräulein in dem kokett ausgeschnittenen Kleide neben ihr erst auf das Hereinkommen des Dichterjünglings aufmerksam gemacht werden muß! Und nun, neben dieser jungen (und, wie wir fürchten, etwas genußsüchtigen) Schönen die Nonne mit den strengen, weltentsagenden, schmerzensreichen Zügen, die so glücklich an das edle Antlitz des Dichters der Divina Commedia erinnern!

Wol mußt du, schüchterner Sänger, vor all diesen Blicken die Augen niederschlagen, welch' freundlich ermuthigende Worte dir auch Lucretia, die Schwester der Prinzessin, die dich einführt und deren geistreich gutes Gesicht liebenswürdig bemutternd auf dich blickt, dir auf dem Weg hierher durch den stillen Park gesagt haben mag. Oder hast du weder die Lautenspielerin, noch die Vorleserin, noch das Hoffränlein, noch die Nonne gesehen, sondern sie, einzig sie, zu der du bald sagen wirst:

Was auch in meinem Liede wiederklingt,
Ich bin nur Einer, Einer Alles schuldig!
Es schwebt kein geistig unbestimmtes Bild
Vor meiner Stirne, das der Seele bald
Sich überglänzend nahte, bald entzöge.
Mit meinen Augen hab' ich es geseh'n,
Das Urbild jeder Tugend, jeder Schöne;
Was ich nach ihm gebildet, das wird bleiben.

Iphigenie.

„Trifft man denn gar wieder einmal auf eine Arbeit von Raphael, oder die ihm wenigstens mit einiger Wahrscheinlichkeit zugeschrieben wird, so ist man gleich

vollkommen geheilt und froh. So habe ich eine heilige Agathe gefunden, ein kostbares, obgleich nicht ganz wohlerhaltenes Bild. Der Künstler hat ihr eine gesunde, sichere Jungfräulichkeit gegeben, doch ohne Kälte und Rohheit. Ich habe mir die Gestalt wohl gemerkt, und werde ihr im Geist meine Iphigenie vorlesen und meine Heldin nichts sagen lassen, was diese Heilige nicht aussprechen möchte." (Ital. Reise.)

Wie weit die Gestalt der Iphigenie der vom Dichter bewunderten Heiligen ähnlich ist — wir wüßten es nicht zu sagen; das aber können wir mit Bestimmtheit behaupten: wenn jenes Heiligenbild auszusprechen verdient, was Göthe seiner Iphigenie in den Mund legt, so muß es ein überaus herrliches Bild sein. Iphigenie ist vielleicht mehr als irgend eine von Göthe's Frauengestalten der höchste Ausdruck seiner Idee vom Weibe, der Inbegriff gleichsam des „ewig Weiblichen", das Ideal seiner Ideale, die Priesterin einer gütigen Gottheit, ja die Vertreterin der Gottheit auf Erden, der beseligende Genius der Menschlichkeit, die da „edel sei, hülfreich und gut".

So wandelt die Hohe, Unvergleichliche durch Göthe's Dichtung, ein wildes Barbarenvolk zu milderen Sitten bekehrend, die rauhe Leidenschaft des Königs zügelnd, den unseligen Bruder von dem Fluch der Götter er-

lösend, die Arglist des Freundes mit ihrer Wahrhaftigkeit durchkreuzend, den jäh auflodernden Streit der Männer beschwichtigend, Alles mild und gut zum guten Ausgang führend, — und so hat sie der Künstler darzustellen versucht. Eben hat sie sich dem Bruder entdeckt, aber durch den Nebel des Wahnsinns, der seine Augen umschattet, weiß er die Gefundene nicht zu erkennen; schilt „einer Schwester reine Himmelsfreude unbesonnene, strafbare Lust". Und als er nun vor dem Strahl der Wahrheit, der von ihrer reinen Stirn leuchtet, das Auge nicht länger verschließen kann, da entzündet dieser Strahl in dem zerrissenen Busen nicht Glück und Entzücken, da sieht er nur in der Schwester die Priesterin der tödtlichen Gottheit, in sich selbst das Opfer, in diesem Zusammentreffen nur die letzte Folge des Fluches, der auf Tantalus Hause liegt. Er beklagt, daß Electra nicht zugegen sei, damit auch sie mit ihnen zu Grunde gehe; er dankt den Göttern, daß sie ihn ohne Kinder auszurotten beschlossen haben. Komm, ruft er der Schwester zu:

Komm kinderlos und schuldlos mit hinab!
Du siehst mich mit Erbarmen an? laß ab!
Mit solchen Blicken suchte Klytemnästra
Sich einen Weg nach ihres Sohnes Herzen;
Doch sein geschwung'ner Arm traf ihre Brust.

Die Mutter fiel! — Tritt auf, unwill'ger Geist!
Im Kreis geschlossen tretet an, ihr Furien,
Und wohnet dem willkomm'nen Schauspiel bei,
Dem letzten, gräßlichsten, das ihr bereitet!

Und da treten sie heran, da lagern sie auf der Schwelle des heiligen Raumes, den sie nicht betreten dürfen. Orest verhüllt sein Antlitz, die Grauengestalten nicht zu sehen, sich selbst nicht zu sehen, denn sie sind — er selbst: sein eigenes Gewissen, „die ewige Betrachtung des Gescheh'nen", das Bewußtsein seiner Unthat, seiner Schuld; sie sind: die Verzweiflung und die Reue und das Mitleid, das thränenreiche, hülflose Mitleid, das wir, wenn das Unglück seine scharfen Krallen in unser Herz schlägt, mit uns selber haben.

Und unendliches Mitleid liegt in den feuchten, strahlenden Augen, in den leise zuckenden Lippen Iphigeniens, aber es ist nicht hülflos dieses Mitleid, es ist der Hülfe voll, ist voll der Kraft, zu lösen, zu erlösen. Erhebe dich, Orest, aus der Tiefe Deines Falls! Apoll gab dir das Wort:

„im Heiligthum der Schwester
Sei Trost und Hülf' und Rückkehr Dir bereitet.
Der Götter Worte sind nicht doppelsinnig."

Eugenie.

Ein hohes, stattliches Gemach, im reichsten Rococo, ganz im Charakter des Portraits an der Wand, das Louis quinze möglicherweise vorstellen könnte, — im Vordergrunde ein wunderschönes Mädchen in prachtvoller Toilette, knieend vor einem Stellspiegel im Begriff, sich ein Ordensband umzulegen, aufschauend zu einer älteren Dame, die nachdenklich, und den Finger warnend erhebend, auf die junge Schönheit herabschaut — auf dem Tische neben dem Stellspiegel Perlen und Diamanten, zu Füßen der Aelteren eine geöffnete Truhe, die eine Welt von Schätzen zu bergen scheint — — woraus ist doch nur gleich dies?

Göthe's „Natürliche Tochter" wird jetzt so wenig mehr gelesen — auf der Bühne hat das Stück ohnedies niemals heimisch werden können, und wird jetzt kaum wohl jemals noch aufgeführt — daß manche unserer Leser es uns vielleicht Dank wissen werden, wenn wir mit einigen Worten an den Inhalt desselben erinnern. — Eugenie, die natürliche Tochter des Herzogs, Oheims des regierenden Königs, soll bei Hofe eingeführt werden. Ihr Bruder, der rechte Sohn des Herzogs und sein Anhang haben dem jungen Mädchen den Untergang geschworen. Man will sie nach den

Colonien schicken, während man das Gerücht verbreitet, sie sei auf der Jagd durch einen unglücklichen Zufall umgekommen. Die Seele dieses Complotts ist der Sekretär, der Verlobte von Eugeniens Erzieherin. Er weiht seine Braut in das Geheimniß ein; sie muß, will sie das geliebte Kind vor gänzlichem Untergange bewahren, auf den Plan eingehen. Eugenie ahnt von dem allen nichts, zum mindesten hält sie die Gefahr für lange nicht so groß, sie ist voller Hoffnungen und Pläne für die Zukunft; ja sie ist leichten Sinnes genug, dem Gebot des vorsichtigen Vaters entgegen, die Truhe zu öffnen, in welcher er ihr den Schmuck sendet, den sie in wenigen Tagen bei Hofe tragen soll. Diamanten und Perlen, kostbare Gewänder findet sie in der Truhe. Sie freut sich des königlichen Glanzes, sie legt die Kostbarkeiten, eine nach der andern, an. Endlich findet sie das Ordensband.

„Was seh' ich! diese Rolle! ganz gewiß
Das Ordensband der ersten Fürstentöchter!
Auch dieses werd' ich tragen! Nur geschwind!
Laß sehen wie es kleidet? Es gehört
Zum ganzen Prunk; so sei auch das versucht!

— — — — — — — — —

O meine Liebe! Was bedeutend schmückt,
Es ist durchaus gefährlich. Laß auch mir
Das Muthgefühl, was mir begegnen kann,

So prächtig ausgerüstet zu erwarten.
Unwiderruflich, Freundin, bleibt mein Glück.

Menschenschönheit ohne Seelenadel ist im Grunde ein Widerspruch; und wem „Adelheid“ im Götz von Berlichingen auf Kaulbach's Bilde nicht schön genug vorkommt, möge das wohl bedenken. Hier ist wahre, d. h. seelendurchleuchtete Schönheit, hier in diesem jugendlichen, von Geist und Leben, von Muth und Glück strahlenden Antlitz; ein unsäglicher Liebreiz in diesen weichen und doch so kühnen Zügen, in diesen schmachtenden und doch so hellen Augen, in dieser mädchenhaften und doch so gesättigten Gestalt!

Und nun wende man den Blick zu der älteren Dame, dem Schatten neben dem glänzenden Licht! Auch sie ist einst schön gewesen, vielleicht wäre sie es noch, wenn ein freundliches Lächeln die strengen Züge erhellte. Aber woher sollte das Lächeln kommen! Sie hat zu tief in diese Welt geschaut, die arge höfische Welt der Intrigue, der Kabale, des gottgesalbten Egoismus und der königlich bezahlten Schmeichelei, und darüber sind ihre schönen Augen starr und kalt geworden und ihre rosigen Lippen scharf und dünn, und jetzt erhebt sie warnend die Hand:

O wär' es möglich, daß Du meinen Worten
Gehör verliehest, Einen Augenblick!

Aber sie weiß, daß es nicht möglich ist, denn was die Unglückliche aufschrecken würde aus ihrem Traum — sie darf es nicht sagen. Ihre Lippen sind versiegelt. In ihrem verschlossenen Herzen lautet das Echo der letzten Worte Eugeniens: „Das Schicksal, das Dich trifft, unwiderruflich!“

Helena.

„Wer sie erkennt, der darf sie nicht entbehren“. Wer die in der Person der Helena personificirte klassische Schönheit, die Schönheit griechischer Sculptur und Dichtkunst, erkannt hat, der darf, der kann sie nicht entbehren — das ist die prosaische Erklärung der obigen Worte, die Faust, als er im Zauberspiele auf der kaiserlichen Hofburg die Vielumworbene zum ersten Mal erblickt, aus tief bewegtem Herzen ruft. Dieser unwiderstehliche, wahrhaft dämonische Drang: sich durchgeisten zu lassen von der idealen Weihe, welche die Werke aus der Blüthezeit der griechischen Kunst verklärt und sie für alle Zeiten dem strebenden Künstler zu einzig hohen Vorbildern macht, ist, wie es denn als das Merkzeichen unserer ganzen klassischen Dichtungs-

periode bezeichnet werden kann, auch das Thema jenes wunderlichen dritten Actes im zweiten Theile des Faust: der Vermählung Faust's und der Helena, das heißt: des deutschen Geistes mit dem griechisch-antiken Geiste. Denn zur Darstellung dieses cultur-historischen Factums hat der Dichter das Motiv ausgebeutet, das ihm die alte Puppenkomödie bot. Dort ist der Besitz des schönsten Weibes einfach ein Sinnbild des ungemessenen irdischen Genusses, für den der Doctor Faustus seiner Seelen Seligkeit dem Teufel verkauft; aber der Göthe'sche Faust des zweiten Theiles wird nicht mehr von so naiver Genußsucht geplagt; er ist mittlerweile ein romantisches Gespenst geworden ohne eine Spur von der titanischen Kraft, die in dem Uebermenschen des ersten Theiles sprüht, ja selbst ohne Sinnlichkeit, denn seine Liebe zur Helena ist gespenstisch und traumhaft, wie die Frucht dieser Liebe, Euphorion — ein geistreicher Einfall des Dichters ist.

Der zweite Theil des Faust wird im Allgemeinen nur noch wenig gelesen, auch bedarf es einer genauen Kenntniß desselben zum Verständniß unseres Bildes kaum. Nur von Euphorion, dem wunderbaren Sohne, welcher dem hohen Aelternpaare geboren ist, nachdem sie sich kaum unter schattigen Palmen in Liebe gesellt, scheint es nöthig, Einiges zu sagen. Bekanntlich ist

unter diesem sonderbaren „Genius ohne Flügel, faunenartig ohne Thierheit“ kein Geringerer als Lord Byron gemeint, dessen kurze merkwürdige Laufbahn der Dichtergreis mit dem lebhaftesten Interesse verfolgte, auf dessen „grenzenlose Genialität“ er wiederholt zu sprechen kommt, und dem er nun hier in der Gestalt des Euphorion, der, flügellos, den höchsten Flug wagt, und nach kurzem Aufschwung, wie einst Ikarus, auf der platten Erde jämmerlich zerschellt, ein freundschaftliches Denkmal gesetzt hat. Eine innere literarisch-historische Berechtigung hat es offenbar nicht, den Dichter des Weltschmerzes par excellence als den Sprößling einer solchen Vermählung aufzustellen; denn nicht die Byron'sche sondern die Göthe-Schiller'sche Poesie ist es, in welcher wir die schöne Frucht der Verbindung zu erkennen haben; es ist eben, wie wir oben uns zu sagen erlaubten, ein geistreicher Einfall, und jedenfalls ist der „Trauergesang“, mit welchem der Chor das frühe Ende des Euphorion beklagt, charakteristischer, als das Spiel selbst.

Ach! zum Erdenglück geboren,
Hoher Ahnen, großer Kraft,
Leider! früh Dir selbst verloren
Jugendblüthe weggerafft;

Scharfer Blick, die Welt zu schauen,
Mitsinn jedem Herzensdrang,
Liebesglut der besten Frauen
Und eigenster Gesang.

Das Scheusal schließlich mit dem geistreichen Gesicht, das aus der Rosenhecke auf die Liebenden schaut, ist Phorkyas, der Helena Haushälterin, alias Mephisto. Und nun die Liebenden selbst! Bedarf die Situation, bedürfen die in der Wonne des höchsten Glückes halbgeschlossenen Augenlieder des schönsten Weibes, die herrlichen Formen des unsterblichen Leibes, der sich so zärtlich an die Heldengestalt des hohen Geliebten schmiegt, eines Commentars? oder wer weiß einen verständnißinnigeren, als die Verse Freiligrath's:

„In ihrer Liebe Nacht versunken,
Sind sie entfloh'n aus Welt und Zeit."

Lotte.

Wer kennt sie nicht, die reizende Geschichte, wie Werther Lotten zum Ball abholen will und sie beim Butterbrodschneiden unter ihren Geschwistern überrascht! Diese so einfache, unsterbliche Geschichte! Hat

sie doch ein Jeder von uns gelesen — nein nicht gelesen! — mit erlebt; ist doch ein Jeder von uns mit seiner Tänzerin, „einem guten, schönen, übrigens unbedeutenden Mädchen," und ihrer Base in der Kutsche durch den ausgehauenen Wald gefahren, um Charlotte S . . . . abzuholen, und hat die Sonne beobachtet, die nur noch eine Viertelstunde vom Gebirge entfernt war und die weißgrauen Gewitterwölkchen, und hat seine ängstlichen Begleiterinnen mit anmaßlicher Wetterkunde getäuscht; ist dann, als der Wagen am Hofthor hielt, hinabgesprungen, durch den Hof nach dem wohlgebauten Hause gegangen, die vorliegende Treppe hinaufgestiegen, in die Thür getreten und — welch' ein Bild, das sich nun plötzlich seinen erstaunten Augen zeigt! Da mitten in dem Zimmer und mitten in einer wimmelnden Schaar von Kindern steht ein schönes, schlankes Mädchen in einem einfachen geschmackvollen Ballanzuge — weißes, etwas tief ausgeschnittenes Kleid, wie es die Mode verlangt. Das schöne, reiche Haar gleichmäßig aus dem Gesichte gekämmt und oben zu einem Toupet aufgebauscht, das ein Kranz von natürlichen Rosen, der hinten in einer Schleife endigt, umgiebt. Das ist, ein paar Schleifen an Busen und Armen nicht zu vergessen, ihr ganzer Schmuck, nein, nicht ihr ganzer Schmuck! Oder wäre das große Schwarzbrod, von

dem sie eben, es fest gegen den schönen Busen drückend, ein Stück abschneidet, kein Schmuck für diese so holde, jungfräuliche Mutter? Ihr Gesicht mit den bedeutenden Zügen ist ruhig und ernst; die schönen, braunen Augen blicken auf die Kinderschaar herab und scheinen dasjenige aufzusuchen, welches „dieses Stück hier haben soll." Das Stück ist noch nicht ganz abgeschnitten; es kann noch ein wenig größer gemacht werden, und dann wird es wohl der pausbäckige prächtige Bengel bekommen, der ordentlich kläglich bittend zu der Göttergestalt der großen Schwester hinaufschaut. Einige sind schon abgefunden. Zuvörderst das Kind, bei dessen Geburt die Mama starb und die achtzehnjährige Lotte zur Mutterstelle berufen wurde, das hier rechts im Vordergrunde, auf dem hohen Kinderstühlchen sitzt, in voller Werdelust sich schon beider Schuhchen und eines der Strümpfchen entledigt hat und eben daran ist, mit den kleinen, wie Hände beweglichen Füßen das andere Strümpfchen auch herunter zu streifen. Alle zweiunddreißig Zähne hat es nun wol noch nicht; jedenfalls müssen die, welche es hat, gut sein, denn es beißt wacker auf sein Stückchen Brot los. Auch der älteste Junge hat in sein Brot schon tüchtig hineingebissen und seine ganze linke Backe mit Butter beschmiert. Jetzt soll Schwester Sophie auch abbeißen; Schwester

Sophie, die, wenn Lotte weggefahren ist, das Regiment führt, trotzdem sie nur elf Jahre, und also mehrere Jahre jünger als der Wildfang von Bruder ist, und mit ihrer Haube auf dem Kopfe und dem Strickstrumpf in der Hand die mangelnden Jahre durch ein klein wenig pedantische Würde zu ersetzen sucht. Sie wird wol ihre liebe Noth haben, das kleine Hausmütterchen! Von dem zweitältesten Bruder wenigstens, der hinter Lottens Rücken, halb in Uebermuth und halb in schalkhafter Naschhaftigkeit, heimlich nach den Früchten in der Schaale auf dem Spiegeltisch langt, sind wir nicht sicher, ob er nicht manchmal, wie z. B. schon in diesem Augenblicke, die Ruthe verdient, deren Griff so ominös gerade über seinem Lockenkopf hinter dem Spiegel hervorragt.

Und welch schalkhafter Humor in diesen Windeln auf dem Kinderstühlchen; diesem Hemdchen, das so ungenirt aus dem Höschen des kleinen Buben hervorschaut, der sich auf die Fußspitzen hebt, und seine Schwester, hoffen wir mit nicht allzu schmutzigen Händen, in das schöne, weiße Ballkleid faßt! Und nun schaue man auf dieses Paar im Vordergrunde, auf dieses ausgeleierte Hottepferd mit dem eckigen Stumpfschwanz und die Katze die mit dem langen Schweif so zierlich ringelt, wie sie sich das todte Hottepferd und

die lebendige Katze, so grimmig aus ihren Schielaugen anblicken! —

Mignon.

Mignon gehört zu jenen räthselhaften poetischen Gestalten, die geistreiche Dichter nur deshalb erfunden zu haben scheinen, um der Mit- und Nachwelt etwas zu rathen zu geben. Zum Wenigsten sieht der prosaische Verstand in ihnen nichts, als durchaus unberechenbare Phänome, die man eben in ihrer kometenhaften Natur gelten lassen muß, ohne zu fragen, woher sie kommen, wohin sie gehen und wie der Kern ihres Wesens denn eigentlich beschaffen ist. Auch hat der prosaische Verstand von seinem Standpunkte aus Recht, wenn er sich gegen Mignon und ähnliche Erscheinungen abwehrend verhält. Sie gehören in eine andere Sphäre, wenn sie auch unzweifelhaft ihre natürliche Basis in dieser urnatürlichen Welt haben, so daß man, um genauer zu sprechen, sagen müßte, sie wachsen in eine andere Welt hinüber, in die Welt, die sich nur der geheimnißvollen Kraft, welche wir die Phantasie nennen, erschließt.

Die Lösung des Räthsels hoffe man indessen nicht zu finden durch eine möglichst sorgfältige und gewissenhafte Zusammenstellung aller einzelnen Züge, die uns der Dichter von seinem Lieblinge zu berichten weiß, denn aus diesen verschiedenen Momenten würde sich nun und nimmer ein vollkommenes Gebild gestalten. Man glaube auch nicht, dem Wesen Mignon's dadurch beizukommen, daß man es rückwärts aus der Idee des ganzen Werkes oder aus dem organischen Zusammenhange, in welchem dieser Charakter mit den übrigen Charakteren des Romans doch nothwendig stehen müsse, zu erklären sucht, denn ein solcher organischer Zusammenhang möchte sich schwerlich erweisen lassen; man gebe diese objectiven Erklärungsversuche auf und halte sich an das dichtende Subject, das möglicherweise in seiner dämonischen Natur und den Bedürfnissen dieser Natur den Schlüssel des Räthsels birgt. Man wolle nicht vergessen, daß auch in dem Herzen des Dichters, dem es vor vielen möglich war, die individuellsten Erfahrungen in poetischen Gestalten zu verklären, ein unverbrauchter, unbenutzter Rest zurückblieb, zu spröde oder zu subtil, als daß er demselben auf die gewöhnliche Weise hätte beikommen können. Man vergesse nicht, daß auch der Dichter, dem vor so Vielen ein Gott gab, zu sagen, was er litt, was ihn entzückte

in gewisser Weise und bis zu einem gewissen Punkte zu jenen Menschen gehört, die Jean Paul mit einem unübertrefflich schönen Ausdruck: „die Stummen des Himmels" nannte. Und wenn nun, wie das bei einem so vollkommenen Dichter nicht anders sein kann, jener geheimnißvolle Rest, von dem wir eben sprachen, dennoch an das holde Sonnenlicht der Poesie drängt, wenn jene Gedanken und Empfindungen, die im Grunde unsagbar sind, dennoch in Menschenrede sich vernehmen lassen wollen, — dann eben entstehen so wunderbare, räthselhafte, unbegreifliche Gestalten, wie Mignon, und diese Gestalten führen so seltsam dunkelklare Reden und singen so berauschend süße, unergründlich tiefe Lieder, wie sie eben Mignon führt, wie sie eben Mignon singt.

Man halte diesen Gedanken fest, und man wird, glauben wir, Mignon's Heimweh nach dem schönen Italien mit seinen Citronen- und Orangenwäldern und Marmorbildern, und ihre sinnlich-übersinnliche Liebe besser verstehen, als wenn man sich die Mühe giebt, die Einwirkung ihrer geheimnißvollen Abstammung auf ihr Gemüth nach der Erzählung des Dichters psychologisch und physiologisch abzuschätzen. Wollen wir aber die Quintessenz dieses Charakters mit Einem Worte bezeichnen, so werden wir sagen müssen, daß Mignon die personifi-

cirte Sehnsucht des erdgeborenen Menschen nach den seligen Gefilden seiner mythischen Abstammung ist, wo sie wohnen, von denen das holde Kind so rührend singt:

„Und jene himmlischen Gestalten,
Sie fragen nicht nach Mann und Weib,
Und keine Kleider, keine Falten
Umgeben den verklärten Leib.“

Kaulbach hat zu seiner Darstellung den Moment gewählt, wo Mignon auf Nataliens Schloß im Kreise der Kinder, die sich zur Feier eines Geburtstages zusammengefunden haben, als Engel erscheint, „in ein langes, leichtes, weißes Gewand anständig gekleidet, mit einem goldenen Gürtel um die Brust und einem goldenen Diadem in den Haaren.“ Ein Paar große goldene Schwingen sind an ihren zarten Schultern befestigt. So tritt sie unter die überraschten Kinder und reicht das Körbchen mit den Gaben hin; dann nimmt sie ihre Cither, setzt sich auf einen hohen Tisch und singt:

„So laßt mich scheinen, bis ich werde;
Zieht mir das weiße Kleid nicht aus!
Ich eile von der schönen Erde
Hinab in jenes feste Haus.“

Der Gegensatz des schmerzensreichen, sehnsüchtigen

Ausdrucks im Gesichte der Sängerin und der ungebrochenen Naivetät in den Gesichtern ihrer kleinen Zuhörerinnen ist tief empfunden und geistvoll dargestellt. Nur in dem Kopfe des mit der Kapuze bekleideten Mädchens, rechts von der Sängerin, scheint eine, Ahnung jener Welt aufzudämmern, nach welcher Mignon in Sehnsucht verschmachtet. Einen tieferen seelischen Antheil nimmt auch wol das schöne Kind links, dessen Antlitz wir in scharfem Profil erblicken; aber in den Gesichtern der Andern lebt nur die kindische Freude an der wundersamen Gestalt und dem wundersamen Klang des Liedes, um dessen Inhalt sie sich nicht im Mindesten kümmern. Welche mundaufsperrende Verwunderung in dem Gesichtchen der Knieenden, die nicht umsonst das Schäfchen im Arm hält! Welche händefaltende Andacht in der hübschen Blondine rechts! Wie hausmütterlich verständig schaut das kleine Persönchen mit den klugen festen Zügen unter dem linken Flügel der Sängerin hervor! Noch ist der Knabe zu erwähnen, der rechts im Hintergrunde an den Thürpfosten lehnt, und bei dem der Künstler wol an Felix gedacht hat, obgleich Felix im Roman bei jener Scene nicht zugegen ist.

Dorothea.

I.

Aus Lessing's Laokoon wissen wir, daß eine Situation, weil sie dichterisch ist und von einem Dichter geschildert wurde, darum noch kein günstiger Vorwurf für den Künstler zu sein braucht; daß der Künstler diese Situation oft gar nicht darstellen kann, oder gezwungen ist, sie wesentlich zu modificiren, um sie für seine Zwecke brauchbar zu machen. Unsere Galerie bietet für diese ästhetischen Wahrheiten die merkwürdigsten Belege; der nicht zum wenigsten merkwürdige ist das vorliegende Blatt.

In dem Gedichte strömt, als Hermann mit seinem Wagen aus der Stadt kommt, die zurückkehrende Menge der Bürger mit Weibern und Kindern ihm entgegen; der Zug der Vertriebenen ist bereits fern, hat das Dorf, wo man zu übernachten und zu rasten sich vorgenommen, wol schon erreicht; die Straße ist wieder leer geworden; der Wagen, den Dorothea führt, ist der letzte von allen. Indem der Dichter die Heldin so von den dem wüsten Durcheinander der Auswanderer absondert, erleichtert er sich offenbar sein Geschäft wesentlich. Der Jüngling braucht nicht lange zu wählen,

wem er die Liebesspende reichen soll — hier ist, was er sucht. Dorothea ihrerseits kann sich ohne Unbescheidenheit an den Helfer in der Noth wenden. Das Zwiegespräch zwischen den Beiden ist so schicklich wie möglich. Der Jüngling gibt ihr das alte Linnen hin, er gibt ihr auch die Vorräthe an Speisen und Getränken, damit sie dieselben, bei den Ihrigen angekommen, nach ihrem besseren Ermessen vertheile.

Ohne Zweifel wird dem Künstler, der an diese Scene herantritt, der Wagen mit der Wöchnerin, und dem schönen Mädchen, das neben den Ochsen „den größten und stärksten des Auslands" herschreitet, die beiden gewaltigen Thiere mit langem Stabe klüglich lenkend, immer die Hauptsache sein, denn das Alles gibt an und für sich schon ein hübsches Genrebild. Die Ueberreichung der Gegenstände selbst ist ein so complicirtes Geschäft, das künstlerisch nicht viel damit anzufangen ist; auch stört das Gespann Hermans, das den Raum unnöthig verengt und von dem sich der Jüngling doch nicht weit entfernen kann, sobald mit der Auslieferung der Liebesspenden Ernst gemacht wird. Aber dies ist noch nicht Alles. Ein einzelner Wagen ist noch kein Auswanderzug. Es fehlt der Duft — oder sollen wir sagen: der Staub? — der Situation, wenn wir von den Vertriebenen selbst, von den Be-

wohnern des Städtchens, die den Zug an sich vorüber ziehen lassen, nichts mehr sehen. — Das hat Kaulbach wol bedacht und er hat deßhalb mit kühner Freiheit in sein Bild hineingezogen, was er als Künstler nicht entbehren zu können glaubte.

Zuerst der Zug der Auswanderer! In dem mehrfach gewundenen Thale zwischen den Hügeln wälzt er sich heran in unabsehbarer Länge: mit allerlei Hausrath, Frauen, Kindern, Greisen überladene, von Pferden hier, von Ochsen dort mühsam fortgezogene Wagen. Der dichte Staub, der hinten aufsteigt, zeigt an, wie viele noch nachkommen werden. Auf dem mit einem Wäldchen gekrönten Hügel im Hintergrunde rechts haben sich die Bewohner des Städtchens gesammelt. Das Wäldchen ist ein beliebter Vergnügungsort der ehrenfesten Bürger. An Sonn- und Feiertagen erfreuen sie sich dort mit Weibern und Kindern bei einer Tasse Kaffe, bei einem Glase Bier der lieblichen Abendkühle, des farbenreichen Sonnenuntergangs. Wie anders ist heut die Scene! Die Jungen sind in die Bäume geklettert und schreien Hurrah! die Alten schreien nicht Hurrah! sie stehen und wischen sich den Schweiß von der glühenden Stirn und fragen sich mit sorgenvollen Gesichtern, wie lange es wol noch dauern wird, daß der Schäfer drüben ruhig seine Heerde

weidet; wie lange es dauern wird, bis auch durch dieses Thales tiefen Frieden des Krieges grimme Furie tobt?

So hat der Künstler einen reichen Hintergrund gewonnen, der ihm eine Menge der fruchtbarsten malerischen Motive gab und überdies zur Erklärung der Scene des Vordergrundes wesentlich beiträgt. Jetzt weiß man, wie die Wöchnerin dort oben hinauf auf den vollgepackten Wagen kommt, zwischen die Kästen, Körbe, Töpfe, Spinnrad und sonstigen Hausrath, sammt den Kindern, die durch ihre Unruhe das unbequeme Nest noch unbequemer machen, und der guten Alten, die mit dem einen Arm die wilden Jungen vor dem Herunterfallen schützt und in der andern Hand den Schirm über die arme Wöchnerin und den Säugling hält. Gute Alte, was werden deine zitternden Glieder vermögen in der Stunde der Gefahr? ja, wirst du auch nur heute Abend im Stande sein, die beiden Stiere abzuschirren? sie zur Tränke zu führen? ihnen Futter zu schaffen? und Brot für die hungrigen Kinder, Speise und Trank der verschmachtenden Wöchnerin? — Du wirst es nicht vermögen! und auch du nicht, prächtiger Junge, der du so wacker das schwere Bündel an der Großmutter Regenschirm auf dem Rücken schleppst und trotz deines verwundeten Fußes so wacker ausschreitest,

daß der große Neufundländer ordentlich Mühe hat, mit dir gleichen Schritt zu halten! Ihr Beide könnt es nicht; nur sie kann es, vermag es, die Gute, Schöne, euer Schutz und Schirm, eure Vorsehung — das schlanke, hochgewachsene Mädchen, das vor euch herzieht, wie der Stern der Verheißung. Bist du geblendet, Jüngling, der du eben von dem Wagen gesprungen bist und dir jetzt durch die Büsche zur Seite des Weges zu ihr hin Bahn brichst? Wol darfst du es sein! Ist doch das Weib die Krone der Schöpfung, und dieses hier ist in der Krone die schönste Perle! Bist du ihrer werth? Ja, steht nur, steht! und schaut euch an, „mit jenem prüfenden ahnungsreichen Blick, mit dem sich Menschen bei der ersten Begegnung und dann nie wieder anschauen: mit jenem Blick, der so wenig zu sehen scheint und doch so unendlich viel sieht, daß das ganze spätere Leben kaum hinreicht, den Kreis auszumessen, welchen dieser einzige Blick umspannte!“

II.

Die Goethe'schen Gestalten haben das Eigenthümliche, daß sie mit einer sinnlichen Klarheit und Schärfe der Umrisse gezeichnet sind, die sie aus dem Gebiete der Poesie hinaus in das der Malerei, oder noch besser, der Plastik zu rücken scheinen. Wilhelm von Humboldt hat

in seinem geistvollen Essay über Hermann und Dorothea: „Aesthetische Versuche“ das Geheimniß dieser Göthe’schen Kunst der Schilderung zu ergründen gesucht, und er findet es darin, daß unser Dichter immer nur das wahrhaft Charakteristische einer Gestalt hervorhebt und so die Phantasie des Lesers zwingt, genau in der von ihm gewünschten Weise und Richtung thätig zu werden. Allerdings ist gerade „Hermann und Dorothea“ in jedem der neun Gesänge, ja wir möchten sagen, in jeder Zeile jedes Gesanges erfüllt von der herrlichen Kraft, mit welcher der Dichter Alles: die landschaftliche Scenerie und das Innere des Hauses, ebenso wie die Gestalten der Menschen, die sich in dieser Landschaft, in diesem Hause bewegen, zu schildern weiß. Wer hätte nicht Hermann’s Mutter auf ihrem Gange durch den Garten und die Pforte des Gartens, den Weinberg hinauf, durch die Felder bis empor zum breitästigen Birnbaum, „dem großen, der auf dem Hügel stand, die Grenze der Felder, die ihrem Hause gehörten“ — wer hätte — sagen wir — die treffliche Frau auf diesem Gange nicht begleitet und da Alles mit leiblichen Augen zu sehen geglaubt? und wer hätte jene Schilderung Dorotheen’s vergessen, wie sie Hermann den Freunden entwirft:

„Denn wohl schwerlich ist an Bildung ihr Eine vergleichbar,
„Aber ich geb' Euch noch die Zeichen der reinlichen Kleider:
„Denn der rothe Latz erhebt den gewölbeten Busen,
„Schön geschnürt, und es liegt das schwarze Mieder ihr knapp an.
„Sauber hat sie den Saum des Hemdes zur Krause gefaltet,
„Die ihr das Kinn umgiebt, das runde, mit reinlicher Anmuth;
„Frei und heiter zeigt sich des Kopfes zierliches Eirund;
„Stark sind vielmal die Zöpfe um silberne Nadeln gewickelt;
„Vielgefaltet und blau fängt unter dem Latze der Rock an,
„Und umschlägt ihr im Geh'n die wohlgebildeten Knöchel."

Wie können wir nun in der Nacht, da Hermann seine Dorothea in die Wohnung seiner Eltern führt, die Liebenden so treu zu begleiten! wie ist uns Alles so vertraut und heimlich wenn der Dichter singt:

„Und so standen sie auf und wandelten nieder, das Feld hin,
„Durch das mächtige Korn, der nächtlichen Klarheit sich freuend:
„Und sie waren zum Weinberg gelangt und traten in's Dunkel.
„Und so leitet er sie die vielen Platten hinunter,
„Die unbehauen gelegt, als Stufen dienten im Laubgang.
„Und mit schwankenden Lichtern, durch's Laub überblickte der Mond sie,

„Eh er, von Wetterwolken umhüllt, im Dunkeln das Paar
ließ.
„Sorglich stützte der Starke das Mädchen, das über ihn
herging.“

Das ist die Situation, die Kaulbach zu seiner Darstellung gewählt hat. Der Liebende führt die Geliebte, die er sich in dem wüsten Drange des stürmischen Lebens durch die Schnelligkeit seines Urtheils, die Kraft seines Entschlusses, durch die Festigkeit seines Charakters, durch die Milde seines Wesens redlich erworben, aus der Nacht, die mit einem Gewitter hereindroht, in die sichere Wohnung seiner Eltern, welche mit ihren matt erhellten Fenstern aus dem friedlich stillen Thale heraufblickt. Er hat noch kein Wort der Liebe zu ihr gesprochen, und doch hofft er, daß sie ihn liebt. Sie weiß noch nicht anders, als daß sie zum Dienst der Eltern geworben ist, und doch ahnt sie, daß sich aus diesem dienenden Verhältniß ein ganz anderes, herrlicheres entwickeln wird. Wie er, Alles über der beseligenden Nähe der Geliebten vergessend, seinen Hut oben an der Bank, auf der sie sich ausgeruht, hat hängen lassen, so schaut er ihr jetzt mit dem Blick unaussprechlicher Liebe in das holde Antlitz, und sie fühlt diesen Blick, ohne daß sie ihn sieht, und senkt die dunklen Wimpern auf die erglühenden Wangen. Selige

Liebende! Liebende Selige! Ihr werdet noch oft diesen Pfad den Weinberg hinauf durch die Kornfelder zum Birnbaum wandern, aber nicht allein! Blühende Kinder mit den treuen blauen Augen des Vaters und dem dunkeln glänzenden Haar der Mutter werden euch umspielen! Ein herrliches Geschlecht wird um euch aufwachsen — ein unsterbliches Geschlecht, denn wißt, Ihr Liebenden, Ihr seid nicht nur Geschöpfe der Poesie, Ihr seid, wahr und wahrhaftig, der ewige herrliche Typus deutscher Treue und Keuschheit, deutscher Liebe und Bürgertugend.

Ottilie.

Ottilie — das ist der schwermuthsvollste Ton in jener wunderbaren harmonischen Dissonanz der Göthe-schen „Wahlverwandschaften." Sie ist in eminentem Sinne, was der Dichter in seinen späteren Jahren „eine Natur" zu nennen liebte, ein eigengeartes, durch die streng gezogenen Grenzen seiner geistigen, moralischen und physischen Begabung scharf begrenztes Wesen, das im vollsten Sinne des Wortes sein Gesetz in sich selbst trägt und deshalb im Confllicte mit einer Welt

die der Menschen Thun und Lassen nach ein für alle Mal bestimmten Gesetzen regelt und richtet, nothwendig tragisch untergehen muß. Ottilie kann nicht anders sein, wie sie ist. Wenn ihr ein neidisches Geschick mißgönnt, die rührende Geschichte ihrer Liebe mit allen Wonnen und Schmerzen Capitel für Capitel und Zeile für Zeile zu Ende zu bringen, so klappt sie leise, ganz leise das Buch ihres Lebens zu. Ihre Unterwerfung unter das allgemeine Sittengesetz ist nur scheinbar. Sie fängt nicht, nachdem sie dasselbe einmal in seiner Unnahbarkeit erkannt hat, eine neue Phase ihres Daseins an — sie scheidet aus dem Dasein, wie der warme Schein der untergehenden Sonne blasser und blasser wird in den regungslosen Wipfeln des stillen Pinienhaines, um endlich ganz zu verlöschen — der letzte Schimmer von Wärme, Licht und Leben in einer kalten, dunklen, todten Welt.

Es ist hier nicht der Ort, zu untersuchen, ob der Dichter, oder, wie weit der Dichter, indem er für den Conflict der Natur und der Sitte, den seine Dichtung behandelt, keinen andern Ausweg als diesen fand, das große Problem der modernen Cultur gelöst habe — wir haben uns an das zu halten, was er gab, und das hat auch, wie billig, der Künstler gethan. Er hat in seiner Darstellung Ottilien's den tragischsten Mo-

ment ihres tragischen Lebens gewählt — den Augenblick, wo sie das Kind des Geliebten, das sie in mehr als einem Sinne fast ihr eigenes nennen darf, ertrunken auf ihrem Schooße hält.

Furchtbarer, ungeheurer Augenblick, von dessen schaudervollem Grausen der Künstler uns keinen beängstigenden schmerzensreichen Zug erlassen hat. Da drüben, wo die Hirsche aus dem dunkelnden Walde auf die im Nebel feucht duftende Wiese treten, hat die Unglückliche gesessen, versenkt in ihr Buch, „in sich selbst so liebenswürdig anzusehen, daß die Bäume, die Sträucher ringsumher hätten belebt, mit Augen begabt sein sollen, um sie zu bewundern;“ dort hat das liebliche Kind in voller Werdelust an ihrer Seite auf sonnebeschienenen Rasen gespielt, dort ist sie an die Brust des Geliebten gesunken, hat ihm versprochen, unter Thränen und Küssen versprochen, die Seine sein zu wollen, „wenn Charlotte es vergönnt.“ Schwarz, wie die schwarzen Fittige des Schicksals, die um das Haupt der Aermsten rauschen, gähnt es aus dem Walde; mitleidslos, mit den Augen der mordlustigen Eule, blickt die Natur sie an. Keine Hilfe in der Nähe und Ferne! Das Ruder, das ihrer Hand entfallen ist, entführen die um den Kiel des Bootes plätschernden Wellen. Der Abendwind treibt den Kahn in die Mitte

des Sees. „Von allem abgesondert, schwebt sie auf dem treulosen, unzugänglichen Elemente." Und das Kind, das geliebte Kind, todt auf ihrem Schooße! Giebt es einen Gott im Himmel? Kann es sein Wille sein, daß diese rundlichen Glieder sich nicht wieder regen, daß dieser reizende Mund nicht wieder lallen, daß diese halbgeschlossenen Augen sich nie wieder öffnen und „tief und freundlich" um sich blicken werden? Giebt es einen Gott? Ottilie verzweifelt daran; in diesem Augenblicke kann sie nicht anders als daran verzweifeln. Ihre krampfhaft gefalteten Hände, ihre schreckensstarren Augen sagen es, ihre zuckenden stummen Lippen sprechen es aus. Es giebt keinen Gott im Himmel, keinen allgütigen, allbarmherzigen Gott! Er hätte das nicht zulassen können! Was auch sein Geschöpf gefehlt haben mochte — er durfte es so nicht strafen!

Ottilie ist vernichtet. Von so furchtbarem Schlage erholt sich ein so zart besaitetes Herz, wie das Ottiliens, nicht. Mit Absicht hat der Künstler den Ausdruck des Schreckens und des Schmerzes in ihrem Gesichte bis zum Wahnsinn gesteigert und dem schönen Haupte das Haar der blumenstreuenden Ophelia, oder des eingekerkerten Gretchens gegeben. Für Ottilie ist mit diesem Moment die Welt aus den Fugen. Für

gewisse moralische Conflicte giebt es, in der Welt der Kunst wenigstens, keine andere Lösung als Wahnsinn oder Tod.

Friederike.

Es waren sonnige Tage in dem sonnigen Leben des Dichters — die Tage von Sesenheim. Es war, als ob die Elemente selbst die Liebenden in ihre gnädige Obhut genommen hätten. „Man durfte sich nur der Gegenwart hingeben, um diese Klarheit des reinen Himmels, diesen Glanz der reichen Erde, diese lauen Abende, diese warmen Nächte an der Seite der Geliebten oder in ihrer Nähe zu genießen. Monate lang beglückten uns reine ätherische Morgen, wo der Himmel sich in seiner ganzen Pracht wies, indem er die Erde mit überflüssigem Thau getränkt hatte; und damit dies Schauspiel nicht zu einfach werde, thürmten sich oft Wolken über den entfernten Bergen bald in dieser, bald in jener Gegend. Sie standen Tage, ja Wochen lang, ohne den reinen Himmel zu trüben, und selbst die vorübergehenden Gewitter erquickten das Grün, das schon wieder im Sonnenschein glänzte, ehe es noch abtrocknen konnte*) .... ja, es waren sonnige Tage,

*) Wahrheit und Dichtung XI. Buch.

die Tage von Sesenheim! Und doch liegt für uns ein Duft der Wehmuth über diesen sonnigen Tagen, nicht jener Wehmuth allein, mit welcher uns der Gedanke an eine schöne Vergangenheit immer erfüllt, der Gedanke an Tage, die wie glänzende Tropfen aus dem Becher der Zeit auf Nimmerwiederkehr hinabgetropft sind in das Meer der Ewigkeit — mischt sich doch ein großer Schmerz in all' diese jauchzende Lust: der Schmerz einer reinen keuschen Mädchenseele um ein so großes, unaussprechliches und, ach, so bald unwiederbringlich verlorenes Glück!

Es wäre hier der am wenigsten geeignete Ort, die tausendmal ventilirte Frage: ob Göthe Friederiken verlassen durfte, noch einmal aufzuwerfen, noch einmal zu untersuchen, ob ihn die Götter mit Blindheit schlugen, als er an dem Hafen der Ruhe und der Liebe vorbei auf das grenzenlose Meer des Ehrgeizes und Ruhmes steuerte: oder ob sie vielmehr in dem rechten Momente die Augen ihres Lieblings öffneten, so daß er klar erkannte den einsamen Weg, welchen der Heros durch unendliche Arbeit hindurch hinaufschreitet zum Hause des ewigen Vaters. Wir wollen annehmen: er that, was er zu thun gezwungen war, was er, als das auserwählte Werkzeug, als der Fackelträger der modernen Bildung, thun mußte. Dürfen wir deßhalb

nicht um Friederiken trauern? Dürfen wir deßhalb nicht all den Jammer nachempfinden, den auf den vornehm ruhigen Blättern von Wahrheit und Dichtung die drei Zeilen bedecken — fast wie ein Stein, der auf ein Grab gewälzt ist: „In solchem Drang und Verwirrung konnte ich doch nicht unterlassen, Friederiken noch einmal zu seh'n. Es waren peinliche Tage, deren Erinnerung mir nicht geblieben ist."

Beneidenswerthe Dichterseele, die, wie die Sonnenuhren, nur die heitern Stunden zählt, und die „peinlichen Tage" aus der Erinnerung wie mit einem nassen Schwamm weglöscht! Wohl! Wir wollen deinem Beispiel folgen, wollen nicht an den Abschied denken, nein gar nicht, ganz im Gegentheil an das Wiedersehen des Geliebten, der heute Abend vielleicht, wahrscheinlich — oder, wenn wir dem pochenden Herzen unter dem weißen Mieder trauen dürfen, gewiß kommt. Freilich versprochen hat er es nicht, aber Friederike ist ihrer Sache sicher! Sie kann ganz ruhig scheinen, kann sogar aus dem Buche vorlesen, das Weyland, der gute Geselle, das letzte Mal mitgebracht hat — aus Oliver Goldsmith's: „Pfarrer von Wakefield." Der Wolfgang hat das Buch sehr gelobt, hat selbst — nicht ohne eine gewisse nervöse Unruhe — daraus vorgelesen mit seiner tiefen, melodischen Stimme; da ist das Buch natürlich

Friederiken doppelt lieb. Und den Andern auch. Ist es ihnen Allen doch, als erblickten sie in diesem Buche, wie in einem Spiegel, sich selbst; verändert freilich, mit manchen fremden Zügen, die auf Rechnung des Dichters kommen, aber doch noch immer erkennbar. Und Olivie hätte gar nichts dagegen, so ausnehmend schön zu sein; der gute Herr Brion gefällt sich gar sehr in der Maske des Mr. Primrose; die Mama lächelt und weiß, daß sie ein gut Theil gescheidter und energischer ist, als ihre englische Collegin, und Moses würde sich nie die grünen Brillen haben aufschwatzen lassen! Der Hund aber links neben Olivien, der nicht in der unsterblichen Geschichte erscheint und deßwegen auch nicht die Verpflichtung hat, zuzuhören, sieht, was bis jetzt außer ihm keiner sieht, den Reiter nämlich, der den Weg von Straßburg heraufgeritten kommt, und dessen Ankunft wenige Minuten später die liebliche Idylle zerstören wird. Dafür zur Strafe soll dieser Reiter vorläufig noch sehr im Hintergrunde bleiben; die Küsse von Friederikens thaufrischen Lippen entgehen dem Glücklichen ja doch nicht.

Göthe in Frankfurt.

In „Wahrheit und Dichtung" lesen wir: „Ein sehr harter Winter hatte den Main völlig mit Eis bedeckt und in einen festen Boden verwandelt. Der lebhafteste, nothwendige und lustig gesellige Verkehr regte sich auf dem Eise. Grenzenlose Schlittschuhbahnen, glattgefrorne weite Flächen wimmelten von bewegter Versammlung. Ich fehlte nicht vom frühen Morgen an und war also, wie späterhin meine Mutter, dem Schauspiel zuzusehen, angefahren kam, als leicht gekleidet, wirklich durchgefroren. Sie saß im Wagen in ihrem rothen Sammetpelze, der, auf der Brust mit goldenen Schnüren und Quasten zusammengehalten, ganz stattlich aussah. „„Geben Sie mir, liebe Mutter, Ihren Pelz!"" rief ich aus dem Stegreife, ohne mich weiter besonnen zu haben, „„mich friert grimmig.""

Auch sie bedachte nichts weiter; im Augenblick hatte ich den Pelz an, der, purpurfarbig, bis an die Waden reichend, mit Zobel verbrämt, mit Gold geschmückt, zu der braunen Pelzmütze, die ich trug, gar nicht übel kleidete. So fuhr ich sorglos auf und ab; auch war das Gedränge so groß, daß man die seltene Erscheinung nicht sonderlich bemerkte, obschon einigermaßen,

denn man rechnete mir sie später unter meinen Anomalien im Ernst und Scherz wol einmal wieder vor."

Dieselbe Anecdote wurde Bettina gelegentlich einmal von der Frau Rath erzählt, in ungefähr derselben Weise, nur mit einigen kleinen Abweichungen, die nicht eben wichtig sein würden, wenn sie für unsern Künstler in seiner Auffassung der Scene nicht als Motiv gedient hätten. Nach Bettina nämlich hatte Göthe selbst die Mutter an einem hellen frostigen Wintermorgen gebeten, auf das Eis zu kommen, „um ihn fahren zu sehen." Die Mutter kommt. Da schießt nun ihr Sohn wie ein Pfeil durch die Gruppen. „Der Wind hatte seine Wangen geröthet und den Puder aus seinem braunen Haar geblasen." Folgt die Mantelgeschichte. — „Und da fuhr er dahin über das Eis wie ein Sohn der Götter. O Bettina, wenn du ihn hättest sehen können! So was Schönes sieht man heut' zu Tage nicht mehr!" — Und nun des Pudels Kern: „Deine Mutter war auf dem Eise, und das Alles geschah, um ihr zu gefallen."

Die Mutter Bettina's war Maximiliane Laroche, seit kurzer Zeit verheirathete Brentano. Göthe kannte die junge Frau schon aus den schönen Tagen, wo er auf seiner Rheinfahrt herrlichste Tage im Kreise ihrer Eltern verlebte, tief in die schwarzen Augen des schönen Mädchens schaute und dabei (in Erinnerung der Wetz-

lar'schen Episode) die Bemerkung machte: „es sei eine sehr angenehme Empfindung, wenn sich eine neue Leidenschaft in uns zu regen anfange, ehe die alte noch ganz verklungen sei." Als Frau Brentano war Maximiliane nicht mehr ganz so glücklich, wie in dem lieblichen Thal von Ehrenbreitstein; Göthe verkehrte sehr viel in ihrem Hause und Merck schreibt: „il a la petite Madame Brentano à consoler." Hoffen wir, daß der Kummer der kleinen Frau eben so leicht war, wie das Mittel, sie zu erheitern, welches ihr Tröster in unserm Falle anwendet, unschuldig ist. Er läuft „ihr zu gefallen", Schlittschuh, läuft so gut, wie er kann und sieht dabei so schön wie möglich aus. Maximilianen's glänzende Augen sagen deutlich genug, daß der Schalk seine Absicht erreicht, nur zu gut erreicht hat, und daß er den Schneeball, den sie in der erhobenen Rechten hält, redlich verdient.

Eine prächtige Gestalt ist die Frau Rath. Gehüllt in ihren Stolz auf den herrlichen Sohn, kann sie des rothen Sammetpelzes füglich entrathen. Vielleicht kämpft in diesem Moment die Freude über die ambrosischen braunen Locken mit der Sorge, daß Apollo-Wolfgang sich einen göttlichen Schnupfen und einen unsterblichen Husten holen wird, wenn er den Hut, den

er in der linken untergeschlagenen Hand trägt, nicht bald wieder auf die olympische Stirne setzt.

Nicht mit der überwallenden Liebe dieser beiden, mit einer stillen, schwesterlichen Freude schaut Cornelia dem Bruder zu. Man erkennt sie an dem schönen Göthe'schen Profil, an dem geistigen, etwas minervaartigen Ausdruck der feinen Züge, und an dem aus der Stirn zurückgestrichenen Haar, dessen Goethe in seiner Biographie ausdrücklich gedenkt, nur daß der Künstler „die hohe, stark gewölbte Stirn" in eine von den zartesten Linien umschriebene verwandelt hat. Wer in dem jungen Mädchen, das rechts im Vordergrunde sitzt, Lili nicht erkennen will, der sehe in ihr ein hübsches Frankfurter Kind, das vor Bewunderung des „Frankfurter Löwen" — wie Lewes den Göthe dieser Periode bezeichnend nennt — den reizenden Mund aufsperrt und ganz vergißt, daß eine Dame beim Schlittschuhanschnallen vorzüglich Acht auf ihre Kleider haben muß.

Göthe in Weimar.

„Nie werde ich den Eindruck vergessen, den Göthe als Orestes im griechischen Costüm in der Darstellung

seiner Iphignie machte, man glaubte einen Apollo zu sehen. Noch nie erblickte man eine solche Vereinigung physischer und geistiger Vollkommenheit als damals an Göthe."

Diese Worte, die Hufeland unter dem frischen Eindrucke des Augenblicks schrieb, sind eines der vielen Zeugnisse, die uns den überwältigenden Eindruck schildern, welchen Göthe bei seinem Auftreten in Weimar auf Alle hervorbrachte, die Augen zum Sehen, Ohren zum Hören und einen Geist zum Verstehen und Begreifen solcher Vollkommenheit hatten. Ja, die Lobpreisungen sind oft so überschwänglich, daß, wären der Zeugen nicht so viele und die Aussagen so gleichlautend, ein nur einigermaßen skeptischer Geist versucht sein würde, die guten Leute der Uebertreibung zu beschuldigen. Und doch ist es so schön, an die Schönheit zu glauben; so erquicklich, zu denken, daß einmal das Mögliche wirklich, das Ideal leibhaftig, und dieses leibhaftige Ideal Niemand anderes gewesen ist, als unser Aller Meister und Lehrer, unser vielgeliebter größter Dichter: Johann Wolfgang von Göthe.

Darum lassen wir uns willig von dem Zauber bestricken, der über Göthe's erste Zeit in Weimar — die Tage von Tiefurt, Ettersburg und Ilmenau — einen so romantischen Duft verbreitet! und verargen wir es nicht dem Künstler, der uns ein Bild aus jenen

Tagen, ein Bild des Heros zu geben unternimmt, wenn er auch seinerseits von dem romantischen Duft berauscht, von der heroischen Glorie geblendet ist!

Und da steht nun Wolfgang-Apollo, wie ihn Hufeland schildert, nach der Darstellung seiner Iphigenie im Park zu Ettersburg, in dem Costüm, in welchem er den Orestes gegeben, auf der Schwelle der Bühne vor der entzückten applaudirenden Gesellschaft, zwischen Karl August, der den Pylades gespielt hat und jetzt seinen Erwählten triumphirend präsentirt, und der schönen, „von den Musen mit jeder Kunst geschmückten" Corona Schröter, die eben im Begriff ist, ihm den Lorbeer auf die ambrosischen Locken zu drücken. Bescheidentlich weist der Gefeierte den Ueberschwang der Huldigung mit leis abwehrender Handbewegung von sich; sein halb nach oben gerichteter Blick scheint in den rothen Abendwolken nach dem Gott des Lichts, dem Vater der Musen, dem herrlichen Phöbus Apollo auszuschauen, der ihm der „Lieder süßen Mund" gegeben, und dem deshalb die Ehre gebührt, denn „die Kunst hat nie ein Mensch allein besessen."

Aber davon will die Gesellschaft nichts wissen; sie vergißt die Gottheit über dem Priester und stimmt jauchzend in Karl August's begeistertes Ecco homo! ein. — „Ein Prachtmensch, der Göthe!" scheint die Herzogin

Amalie (ganz im Vordergrunde) zu sagen, indem sie sich halb zu ihrem Wieland wendet, der „durchaus der Meinung Ihrer Hoheit" ist. — Die Ruhigste von Allen ist die Herzogin Louise. — Das Textbuch, in welchem sie geblättert hat, auf den Knieen, etwas hinter den anderen Damen, sitzt sie, zurückgelehnt, still sinnend, in dem Anblick des Helden versunken da. Auf ihrer reinen Stirn liegt es wie der Schatten einer trüben Wolke. Denkt sie wehmüthig der Flamme des häuslichen Heerdes, die in dieser genialen Luft nur zu oft unruhig flackert, und manchmal gar zu erlöschen droht? Sinnt sie dem Räthsel nach von der Liebe und Treue?

Die Baronin von Stein (rechts neben der Fürstin) athmet desto wohliger in der genialen Luft, und in jeder der schönen Hände einen Lorbeerkranz haltend, die sie, selbst halb knieend, dem Geliebten zu Füßen legt, blickt sie, athmet sie in diesem Augenblicke nichts als Liebe. In diesem Augenblicke! Was birgt die feine Stirn noch sonst hinter dem modischen Lockengekräusel? Das hätte Göthe selbst wol manchmal gern gewußt: bescheiden wir uns denn, wenn auch wir es nicht wissen.

Da hat man es leichter mit der offenen Stirn der kleinen Bacchantin, die den Kranz so schief auf das übermüthige Haupt gesetzt hat und eben im Begriff ist, dem Sänger, der auch ihr Held ist, eine ganze Ladung

Digitized by Google

Blumen an den Kopf zu werfen. Es ist Amalie von Kotzebue.

An die Statue im Hintergrunde gelehnt (hinter dem Fräulein von Imhoff) steht Musäus. Er sieht die Scene, wie sie ist — als ein schönes Märchen, zur Freude der Mitlebenden und zum ewigen Ergötzen der nachwachsenden Enkelgeschlechter. — Herder, Knebel und Merck schließen den Kreis. Merk klatscht freudig in die Hände; er ist diesmal nicht der Meinung, daß „solches Zeug auch noch Andere, außer dem Wolfgang schreiben können.“

Doch da kommen die Bedienten mit Punsch und Kuchen vom Schlosse her, und der schöne weihevolle Moment ist vorübergerauscht, wie sie alle vorübergerauscht sind, die schönen Tage von Tiefurt und Ettersburg, vorübergerauscht wie Scherz und Kuß und Liebe nnd Schönheit und Ruhm vorüberrauschen, denn:

Scheint die Sonne noch so schön,
Am Ende muß sie untergehn.

Druck von Hermann Blanke in Berlin, Neue Promenade 4.

Digitized by Google

Stanford University Libraries
Stanford, California

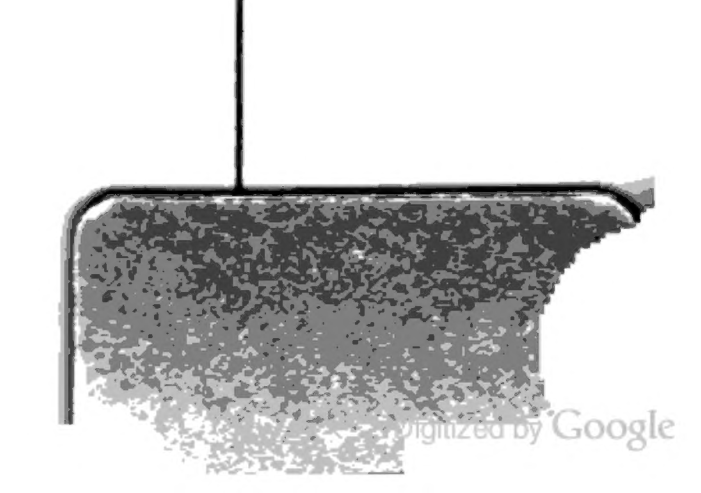
Return this book on or before date due.

SEP 27 '66

SEP 06 1990

S. U. L

AUG 5 0 1992



Digitized by Google

Digitized by Google